Norman Lebrecht

¿Por qué Mahler?

Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo

Alianza Música

Norman Lebrecht

¿POR QUÉ MAHLER?

CÓMO UN HOMBRE Y DIEZ SINFONÍAS CAMBIARON EL MUNDO

Traducción de Barbara Zitman

Alianza Editorial

ÍNDICE

Introducción. Buscando a Mahler desesperadamente

Primera parte: ¿por qué Mahler?

1. Algunas preguntas frecuentes

Segunda parte: ¿quién es Mahler? Vida y época

2. Vivir en una tierra sin nombre (1860-1875)
3. Ciudad de sueños (1875-1887)
4. Una sinfonía como el mundo (1887-1891)
5. Resucitarás (1891-1894)
6. Lo que me dice el amor (1895-1897)
7. Saboreando el poder (1897-1900)
8. La muchacha más hermosa de Viena (1901)
9. Pequeños interludios de felicidad (1902-1906)
10. Tres golpes de martillo (1907)
11. Descubriendo América (1907-1910)
12. Vivir por ti, morir por ti (1910-1911)
13. Después de Mahler (1911-2010)

Tercera parte: ¿el Mahler de quién?

14. Una cuestión de interpretación

Cuarta partre: cómo *mahlerear*

15. Encontrar la llave de un espacio privado
Agradecimientos
Bibliografía
Créditos

INTRODUCCIÓN
BUSCANDO A MAHLER DESESPERADAMENTE

Mi búsqueda de información sobre Gustav Mahler comenzó en 1974, en un edificio londinense donde una vez se casó un Beatle y donde cada mañana merodeaban paparazzi con la esperanza de cobrar otro jornal. Marylebone Town Hall y su vecina Biblioteca Pública representaban valores victorianos de orden e ilustración públicos. La biblioteca almacenaba libros de todas las disciplinas, desde novelas triviales hasta tratados de ciencia nuclear, y a los lectores se nos animaba a recomendar nuevos títulos. Yo vivía cerca, en un sótano frío y húmedo, y trabajaba a horas intempestivas para los telediarios. Cuando tenía algún rato libre, lo dedicaba a leer y a tocar el piano. Mis gustos musicales se estaban alejando de los sonidos agresivos de mi generación para acercarse a las complejidades de la música clásica. Sentado en los bancos del Royal Festival Hall, me dedicaba durante los conciertos a observar a directores muy diversos, intentando descubrir cómo los gestos moldean el sonido. Más sutil que el rock, cuyos ritmos y dinámicas presentaban pocas variantes, la música orquestal me remitía a un mundo de sensaciones e ideas —si tan sólo comprendiera cómo funcionaba—.

Las notas al programa, con su cháchara sobre subtónicas y dominantes, no eran de gran ayuda para un autodidacta afanoso como yo, y cada mañana las reseñas de la prensa rendían culto a los Grandes Compositores, cuya santidad se daba por sentado. Como buen hijo de mi época, yo rechazaba las jerarquías establecidas. Buscando música que de verdad me importase, ataqué la sección de música de Marylebone de arriba abajo, de Alkan a Zelter, en busca de afinidades humanas, disfrutando de la vista aérea que ofrece Charles Burney de la Conmemoración de Händel, la *Vida de Rossini* de Stendahl y los diarios maravillosamente agrios de Hector Berlioz. El libro de William Reed *Elgar As I Knew Him,* el de Marguerite Long sobre Ravel y el de Agatha Fassett sobre el exilio de Bartók añadieron una dimensión humana a la intensidad de su música.

Mis lecturas avanzaban a un ritmo de unos seis préstamos por semana cuando dos libros me detuvieron en seco. Las memorias de Alma Mahler de su matrimonio con un compositor eran tan vívidas, tan incisivas, tan impertinentemente posesivas que sentí una

necesidad imperiosa de comprender a aquel hombre que inspiraba una ambigüedad tan apasionada. Publicadas en 1940, cuando la música de Mahler estaba prohibida en muchos países, las memorias de Alma tenían un tono desesperado, como si temiera que la vida de Mahler y la suya hubiesen sido en vano. La voz del propio Mahler, clara y segura, se podía leer en sus cartas. Volví a por más, pero no había nada en el estante hasta que, unas semanas más tarde, llegó la primera entrega, de 980 páginas, de una nueva biografía, publicada por Victor Gollancz y escrita por un barón francés, Henry-Louis de La Grange, que por lo visto sabía lo que Mahler había hecho prácticamente cada día de su vida. La profusión de detalles, comprimidos en ese primer tomo (de cuatro), me hacía dar gritos de asombro mientras leía durante mi turno en el *Newsnight* de la BBC, por lo que uno de los editores me preguntó si había estallado la guerra.

Lo que me impresionó de estos relatos sobre la vida de Mahler fue que me sentí muy cercano a su experiencia. No había muchas cosas que me relacionaran con la vida de Bach, Mozart o Beethoven. Sus amores eran insondables; sus costumbres, aburridas; sus enfermedades, medievales, y sus fortunas dependían de mecenas. Mahler, en cambio, era un hombre que se había hecho a sí mismo, motivado por la ambición. Se enfrentó con problemas que yo reconocía: racismo, caos laboral, conflictos sociales, ruptura de relaciones, alienación, depresión y las limitaciones de la ciencia médica. «¡Mi tiempo llegará!», afirmó, seguro de que sus obras serían apreciadas algún día. Para mí esa frase también significaba que él vivía fuera de su época, avanzando hacia un tiempo futuro. Me dio la impresión de que la mejor manera de aproximarse a Mahler era tratándolo en el tiempo verbal presente, como un hombre de mi época.

Me di cuenta de que mi búsqueda tendría que cubrir cada paso de su odisea, desde una tierra sin nombre hasta la fama mundial en Viena y Nueva York, y también cada aspecto de su conducta personal, desde cómo hacía el amor hasta cómo se anudaba la corbata (Arnold Schönberg dijo una vez que se podía aprender más sobre música observando a Mahler vistiéndose que acudiendo a clase en cualquier conservatorio). Hice mi primer viaje a Viena en 1983 para escribir un artículo para el *Sunday Times* y, después de escuchar a la Filarmónica de Viena ensayando la Segunda Sinfonía de Mahler en el Musikvereinsaal, le di dos vueltas al Ring en una noche de invierno con temperaturas bajo cero. Logré que me dejaran entrar en el antiguo apartamento de Mahler (donde su bañera seguía estando en uso), acaricié el busto que le hizo Rodin en el vestíbulo de la Ópera y

coloqué un guijarro sobre su tumba en Grinzing. Gracias a unas guías de viajes de amplias miras pude visitar la casa natal de Mahler, las pequeñas ciudades donde hizo su carrera y las casas de verano donde componía. Tambaleándome por el vértigo, subí a la cima de una montaña que inspiró la Tercera Sinfonía. En Helsinki reviví el encuentro crucial entre Mahler y Sibelius. En el archivo de la Filarmónica Checa en Praga estudié partituras sinfónicas con anotaciones hechas por Mahler en azul y rojo. En la silenciosa sala de lectura de la Biblioteca Pierpont Morgan de Nueva York estuve sentado con los manuscritos de su Segunda, Quinta y Novena Sinfonías sobre la mesa, examinando sus cambios de grafía.

En el camino encontré algunas reliquias. En una sucia librería de Ámsterdam encontré una copia de la escasa iconografía de Alfred Roller. Hojeando en una tienda de la estación de Múnich, me topé con una foto inédita de Mahler sobre un escenario. Una conversación en una fiesta me condujo hasta unas cartas inéditas. En 1987 tenía tanta información sobre Mahler que, para limpiar mi escritorio, escribí *Mahler Remembered,* un retrato de Mahler a través de la mirada de los que lo rodeaban. En el mismo mes en que apareció el libro, me mudé a un apartamento en St John's Wood, Londres, donde resultó que la anciana vecina de arriba había asistido a la boda de Mahler y tenía la invitación para demostrarlo. Aparentemente, Mahler estaba siguiendo mi pista tanto como yo seguía la suya.

Con los años, el libro que tenía en mente ya no era una biografía musical —para entonces ya había varias—, sino uno que intentara adivinar por qué Mahler había resurgido, prácticamente del olvido, para desplazar a Beethoven como el sinfonista más popular e influyente de nuestra época.

¿Por qué Mahler? ¿Por qué su música nos afecta tanto? ¿Escuchamos lo que él pretendía o un producto de la interpretación? ¿Por qué Mahler nos hace llorar?

¿Quién es Mahler? Utilizando su vida como plantilla para su música, Mahler sacó a la luz traumas privados y oscuros intentando analizar y aliviar la miseria humana. Mahler no era una sola y única persona. Refiriéndose a sí mismo como «tres veces apátrida», afirmaba tener tres identidades: sus raíces judías, su lengua alemana y su inevitable sentido de no pertenecer a ningún lugar del mundo. Esta alienación, tan extendida en nuestro multicultural siglo XXI, proporciona una clave vital para comprender la relevancia contemporánea de Mahler. En una era en la que un hombre huérfano, medio africano, parcialmente musulmán y natural de Hawái puede llegar a ser presidente de los Estados Unidos de América, Gustav Mahler puede

finalmente encontrar un hogar en nuestras vidas.

Pero *¿el Mahler de quién* estamos escuchando? Mahler le dice a los directores que interpreten su música como mejor les parezca, acomodándola a la acústica de la sala y el estado de ánimo del momento. Nunca antes un compositor había dado tanta licencia, y ninguna música se presta a tanta flexibilidad. La *Sinfonía doméstica* de Richard Strauss o la Tercera de Jean Sibelius sonarán más o menos igual una noche que otra; pero dos versiones de una sinfonía de Mahler pueden diferenciarse hasta en diez minutos de duración y ser como el día y la noche en cuanto al ánimo. Las instrucciones de Mahler muchas veces apuntan en más de una dirección; el director es el que decidirá cómo resolver la obra. Esa fluidez, un concepto claramente posmoderno, hace que cada interpretación de una sinfonía de Mahler sea una ocasión sin precedentes, un estreno mundial en potencia. También anima al intérprete de la música y la vida de Mahler a mirar más allá de las afirmaciones explícitas y los textos literales, buscando el significado de Mahler en el contexto de sus orígenes, de sus contemporáneos y de nuestras propias preconcepciones sobre cómo ha de afectarnos la música sinfónica. Para el lector moderno, Mahler no es siempre lo que parece.

Entonces, ¿dónde colocamos a Mahler en el panteón de los Grandes Compositores? No entre los monolitos, desde luego. Mahler es más bien un compositor para hoy, un creador de música que interactúa con lo que sienten los músicos y los oyentes (véase, por ejemplo, pp. 17-18) en un mundo cambiante y muchas veces amenazante. En una búsqueda que ha ocupado la mitad de mi vida, Mahler ha sido un compañero afectuoso y comprensivo. Nunca predica ni prescribe, no se regodea ni refunfuña. En cambio, durante un buen trecho de nuestras vidas, nos habla como un ser humano sensato, sonriente y paciente, siempre intentando descifrar el significado de la vida. Mahler vive. Aquí y ahora. Con este libro intento comprender cómo y por qué.

Norman Lebrecht
St. John's Wood, Londres
Marzo de 2010

Primera parte

¿Por qué Mahler?

1
ALGUNAS PREGUNTAS FRECUENTES

¿Puede Mahler cambiar nuestra vida?

En agosto de 1991, Mijail Gorbachov se encontraba reunido con oficiales militares en su residencia de verano en Crimea cuando, negándose a retornar a un gobierno totalitario, fue puesto bajo arresto domiciliario. Le cortaron los teléfonos y se le mantuvo incomunicado durante tres días. Su esposa, Raisa, sufrió un colapso por un ataque de hipertensión. En Moscú, los manifestantes se congregaron en las calles y el presidente de la República Rusa, Boris Yeltsin, llevó a cabo una vigilia armada frente al Parlamento que fue transmitida por televisión en todo el mundo. El golpe de Estado se diluyó y Gorbachov fue repuesto en su cargo, sólo para ser expulsado por el borracho y rapaz Yeltsin a finales de ese mismo año.

En una de sus últimas noches como presidente, Gorbachov y su esposa fueron a un concierto de Claudio Abbado dirigiendo la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler, una música que no conocían y que les afectó profundamente. «Tuve la sensación —escribió Gorbachov— de que la música de Mahler tenía que ver de alguna manera con nuestra situación, el período de la *perestroika* (reconstrucción), con todas sus pasiones y luchas.» Raisa dijo: «Esta música me ha conmocionado. Me ha dejado abatida, con una sensación de que no hay salida». Abbado le aseguró que esa no era la intención de Mahler, ni la suya propia, pero no la convenció. La segunda pareja más poderosa del mundo se encontraba desconcertada por algo en la música que les parecía personal. «En la vida —reflexionó Gorbachov en sus memorias— siempre hay conflictos y contradicciones, pero sin ellos no hay vida. Mahler supo representar ese aspecto de la condición humana»[1].

Conflictos y contradicciones —no es un mal análisis musical para venir de un líder mundial— son la esencia del arte de Mahler, pero no dan cuenta del impacto instantáneo que tuvo sobre un político endurecido por las confrontaciones cotidianas. Algo en esa música había perforado su coraza pública atacando su conciencia individual. Algo más había ocurrido, y creo saber lo que fue. Lo que los Gorbachov no reconocieron es que ellos habían escuchado a Mahler durante toda su vida sin darse cuenta. Durante décadas de asesinatos

en masa, guerras frías y calientes, latrocinio e ineficiencia del Estado, el comunismo había impuesto un molde de conformismo a las artes soviéticas, enviando a poetas y escritores al exilio y la muerte si se desviaban de la línea oficial. La música en la Unión Soviética se reducía a una banda sonora oficial para la vida cotidiana.

Los músicos, sin embargo, sabían cómo torcer esa línea. Dimitri Shostakóvich, en quince sinfonías y quince cuartetos de cuerda, describió la vida bajo el régimen de Stalin de una manera que su público entendía sin que los comisarios pudieran procesarlo. Alfred Schnittke supo describir el comienzo de la desintegración soviética sin que le enviaran a las minas de sal. Ambos emplearon un recurso que tomaron prestado de Gustav Mahler: la ironía musical.

La ironía, según la definición de Samuel Johnson, es «una figura retórica en la que el significado es contrario a las palabras», una manera de decir una cosa y dar a entender otra. La música, antes de Mahler, tenía un léxico de emociones simples: alegría, tristeza, amor, odio, entusiasmo, desánimo, belleza, fealdad, etc. En su Primera Sinfonía (véanse pp. 84-87) Mahler introdujo significados paralelos: el funeral de un niño es interrumpido por una orgía delirante, un aparente lamento se vuelve absurdo sin perder su tragedia. Utilizando la misma dualidad, los compositores podían oponerse y burlarse del sistema soviético, liberándose de sus grilletes. Shostakóvich, un hombre aparentemente tímido, aplicaba la ironía mahleriana (entre otros códigos ocultos) en muchas de sus obras, y de manera especialmente atrevida en su Undécima Sinfonía, en la que una oda comunista revolucionaria se enlaza burlonamente con fragmentos de la «Resurrección» de Mahler. Alfred Schnittke desarrolló un «poliestilismo» a partir de la plétora de mensajes contradictorios de la Primera Sinfonía de Mahler[2]. Gracias al ingenio de los músicos soviéticos, Mahler se convirtió en una corriente subversiva, muy poco interpretada por las orquestas estatales, pero tan permitida como el vodka en la corriente sanguínea nacional. La Quinta Sinfonía le sonó a los Gorbachov como la música de todos los días, pero con un toque ominoso.

Mientras infundía libertades disidentes en Rusia, en el lado opuesto de la Guerra Fría Mahler alimentaba dos vertientes de la conciencia estadounidense, como música oficial para los duelos públicos y de ambiente comercial. Una semana después del asesinato de John F. Kennedy, Leonard Bernstein dirigía la Segunda Sinfonía de Mahler *in memoriam;* en el funeral de su hermano Robert, dirigió el *adagietto* de la Quinta Sinfonía. Tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, muchas orquestas y emisoras de radio de los Estados Unidos

cambiaron su programación por música de Mahler. «Las canciones y sinfonías de Gustav Mahler lloran proféticamente a las víctimas de las catástrofes del siglo XX»[3], afirmó un compositor estadounidense. Junto con el *adagio* de Samuel Barber, que es en sí mismo una imitación mahleriana, la Segunda, Quinta y Novena Sinfonías de Mahler eran la música de lamentación de los Estados Unidos.

Pero al mismo tiempo, esa música era también el motor de los más grandes espectáculos. En Hollywood, los compositores Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Franz Waxman y Alfred Newman encontraron en la música de Mahler un fundamento sonoro para las películas épicas, un idioma que abarca desde la música de Korngold para los espadachines de Errol Flynn hasta la partitura de John Williams para *La guerra de las galaxias*. Cuando Harry Potter se sube a su escoba, despega con el empuje de la «Resurrección» de Mahler. Más de la mitad de las bandas sonoras designadas como las «mejores» por el American Film Institute son de compositores de influencia mahleriana[4]. Mahler puede escucharse incluso en el rock de Grateful Dead, Pink Floyd, King Crimson, Blue Nile y John Zorn. Su música atraviesa todas las barreras culturales e ideológicas.

Esta universalidad no es fácil de explicar. A Mahler se le acusa de indulgencia emocional; sin embargo, su música afecta tanto al público japonés de traje oscuro como a la multitud mediterránea de pantalones cortos. Su música puede sonar poco original, y sin embargo se le ha imitado mucho. Schönberg y Stravinski eran más audaces, y Puccini y Strauss, más melódicos, pero Mahler es el más interpretado. Ninguna de sus sinfonías es breve o sencilla. Llevó la forma a los extremos en cuanto a oscuridad (Sexta), duración (Octava) y quietud (Novena), y su significado suele ser deliberadamente perverso. Leonard Bernstein dijo: «Cuando una cualidad es perceptible y definible en la música de Mahler, la cualidad diametralmente opuesta también lo es»[5]. El *adagietto* de la Quinta Sinfonía, que se toca en funerales, fue escrito como una carta de amor —otro ejemplo de cómo la música de Mahler puede apuntar en direcciones opuestas—.

Las paradojas se acumulan. Mahler expresó sentimientos íntimos, furtivos e incluso vergonzosos en páginas que fueron escritas para cien intérpretes y miles de oyentes. Ese contraste entre el medio y el mensaje es innato: incluso puede ser el secreto de la intensa atracción que ejerce la música de Mahler. La sociedad masificada nos abruma con una invasión de modas efímeras. Mahler le da la vuelta a esa fórmula utilizando la masificación orquestal para liberar el inconsciente individual. Aunque estemos en una sala de conciertos con tres mil personas, siempre estamos solos cuando escuchamos a Mahler.

¿Inventó Mahler el mundo moderno?

Los últimos cinco años del siglo XIX y los primeros diez del siglo XX cambiaron el mundo hasta convertirlo en el que *nosotros* conocemos. Pocos de nuestros ancestros de aquella época se dieron cuenta de que Picasso, tiñéndolo todo de azul en 1901, estaba alejando el arte de las formas reconocibles y acercándolo a las abstractas, que sugerían un significado en lugar de especificarlo. En su *Retrato del artista adolescente* (1904), James Joyce condujo la narrativa lineal hacia el sinuoso monólogo interior de *Ulises*. Albert Einstein se disculpaba cada mañana ante un retrato de Isaac Newton por haber alterado su orden del universo al añadirle una quinta dimensión de tiempo. En 1899, Sigmund Freud exploró el inconsciente en *La interpretación de los sueños*, y después descubrió el origen sexual de la neurosis y la terapia que llamó psicoanálisis.

La contribución de Mahler puede parecer poca cosa comparada con estos grandes avances. Mahler compuso dentro de un molde que databa de la época de Haydn y para un público formado, en gran parte, por la complacida clase media. Según la opinión de muchos, no era un pionero. Sin embargo, cada innovación de Mahler parafraseaba o anticipaba los avances de la época. Mahler partió del lienzo pastoral de Beethoven, Brahms y Bruckner (una representación que Richard Strauss reanudó con *Una sinfonía alpina)* y produjo una obra que sugiere múltiples significados, la mayoría de ellos subconscientes. Las caras fragmentadas y angulares de la obra pionera de Picasso *(Retrato de Kahnweiler*, 1910) reflejan las múltiples capas de connotaciones optativas de Mahler.

Al igual que Franz Kafka, Mahler combinaba la autobiografía, el autoanálisis y la crítica social con atrevida y monótona cotidianidad. Como Joyce, Mahler describe el desorden del mundo. Su lenguaje no es severo, novedoso ni surrealista como el de Schönberg o Apollinaire. Es más bien un lenguaje vernáculo convertido en algo nuevo mediante retrospecciones, avances, coloquialismos, consonantes traspapeladas y pensamientos prohibidos. *Pues esto, oh bien amados, es la auténtica Cristina: cuerpo y alma y sangre y clavos. Música lenta, por favor. Cierren los ojos, caballeros. Un momento. Un pequeño contratiempo con esos corpúsculos blancos. Silencio, todos.* ¿Joyce o Mahler? Decida usted.

En 1905, Einstein escribió cinco artículos transformacionales que culminaron en una teoría de la relatividad especial y una ecuación, $e = mc^2$, que descubrió energías en el átomo capaces de destruir el mundo. Mahler conoció las teorías de Einstein por medio de un amigo común, el físico hamburgués Arnold Berliner. Discutió sobre la

«energía atómica»[6] con Bruno Walter y le entusiasmó un artículo titulado «Materia, éter y electricidad», publicado en 1907. Mahler sabía que «las leyes de la naturaleza pueden cambiar; por ejemplo, es posible que la ley de la gravedad cambie; ¿no asume Helmholtz, incluso ahora, que la gravedad puede no ser aplicable a las distancias infinitesimales?»[7]. Mahler no sólo conocía los trabajos de Einstein, sino que comprendía muy bien su reconfiguración del universo.

Einstein, violinista apasionado, definió la ciencia como «lo que hemos visto y experimentado, reconstruido con el lenguaje de la lógica», y el arte, como «formas cuyas relaciones no son perceptibles para el pensamiento consciente»[8]. Comprendiendo la importancia de esa diferencia, Mahler evitó revelar tales «relaciones». En su Tercera y Séptima Sinfonías aludió a un futuro desastre ecológico; en la Sexta advirtió sobre una inminente guerra mundial. Al igual que Einstein, Mahler reordenó las percepciones del tiempo musical evitando las indicaciones de metrónomo en todas sus obras salvo las primeras. Einstein descubrió que el tiempo se ralentiza en los campos gravitacionales más altos y es percibido de manera diferente por objetos en movimiento y estáticos. Mahler entendió el tiempo como una dimensión que varía según el estado de ánimo.

La afinidad más cercana que vinculó a Mahler con un fundador del mundo moderno fue la que tuvo con Sigmund Freud, cuatro años mayor que él y también de origen checo-judío. Ambos crearon obras partiendo de determinados incidentes de su infancia. Freud construyó la teoría de Edipo sobre sus recuerdos de orinar en la habitación de sus padres, ser el favorito de su madre y ver cómo humillaban racialmente a su padre. Mahler, un niño que vio a cinco de sus hermanos salir en ataúdes de la taberna familiar donde nunca se dejó de cantar, compuso un funeral para un niño en su Primera Sinfonía con una giga de borrachos.

Ambos observaban su mundo desde afuera. Para Freud, la experiencia personal era un libro de consulta para el psicoanálisis; para Mahler, era una doble pista de música y comentarios, unidos o por separado, una Biblia con exégesis. Ambos, intelectualmente judíos, eran capaces de sostener diversas líneas de pensamiento en una misma discusión. La libre asociación de Freud está modelada según el discurso talmúdico, en el que las opiniones de los rabinos de diversos lugares y épocas impiden una línea recta y lógica. La interpolación que hace Mahler de trompas solas y canciones folclóricas revela la misma metodología.

Ambos utilizaron su judaísmo como escudo y como lanza. «Debido a que era judío, me encontré libre de muchos prejuicios que limitaron

a los demás en el uso de su intelecto —dijo Freud—, y siendo judío, estaba preparado para entrar en oposición y renunciar a estar de acuerdo con la "mayoría compacta"»[9]. Ser judío, dijo Mahler, es como nacer con un brazo corto y tener que nadar el doble de rápido. Siendo «tres veces apátrida», Mahler podía ignorar las reglas. Ambos se sentían parte de una misión para mejorar el mundo y emprendieron una *tikún olam*[10] para ayudar y completar la obra de creación de Dios.

Cuando Mahler le dijo a Jean Sibelius en 1907 que «la sinfonía es como el mundo, debe abarcarlo todo»[11], estaba afirmando que la música tenía la tarea de reflejar todo el universo, y repararlo. Sibelius le respondió con un argumento intransigente defendiendo la pureza de la textura. Tal vez no sea casualidad que el compositor finlandés permaneciera en silencio durante el último tercio de su vida, mientras que Mahler compuso, atormentado, hasta el final de su último verano.

Para Mahler, la música no existía para el placer. Tenía el potencial para producir un «efecto trascendental»[12] en la política y la ética pública. Su Primera Sinfonía abordaba la mortalidad infantil. La Segunda rechazaba el dogma eclesiástico del más allá; la Tercera se refería a los desastres ecológicos, y la Cuarta proclamaba la igualdad racial. Nunca antes una sinfonía había tratado cosas semejantes. Uno de sus discípulos llamó a Mahler «un redentor en su profesión»[13] («No sé de qué se supone que debo ser redimido», gruñó Richard Strauss[14]). Mahler nunca explicitó sus intenciones. «Lo mejor de la música —indicó— no se encuentra en las notas.» Los músicos y los oyentes son los que tendrán que interpretar su significado. Algunas de las «relaciones» einsteinianas que acabo de plantear están abiertas al debate. Lo contrario, como suele suceder con Mahler, también puede ser cierto.

Lo que es indiscutible es que en los tiempos modernos muchos reciben a Mahler como una fuente de revelación espiritual. En la página de internet «mahler-list», un suscriptor habla de «un inequívoco momento de conversión»[15]; otro, de su «camino a Damasco»[16]. Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, un maestro de escuela escribió: «Sólo la música, particularmente la de Mahler, me proporciona un sentido de la relación humana tan profundo que me permite soportar lo insoportable»[17]. Después de interpretar a Mahler, dice un músico de orquesta, «me siento orgulloso de ser humano»[18]. En un documental televisivo, *A Wayfarer's Journey*, un oncólogo pediatra, el doctor Richard J. O'Reilly, se refirió al «poder curativo» que posee la música de Mahler. En un festival Mahler en Boulder, Colorado, un sacerdote jesuita, John Pennington, habló de Mahler y los enfermos terminales: «El optimismo fundamental de esta

música la hace valiosa tanto para los cuidadores como para los enfermos»[19].

Existe una reivindicación extendida e irresponsable de un supuesto «efecto Mozart» que aumenta la inteligencia de los recién nacidos si se les hace escuchar *Eine kleine Nachtmusik* estando aún en el útero. El «efecto Mahler», lejos de ser una panacea para todo mal humano, es más bien una presencia latente en nuestro inconsciente colectivo que está disponible cuando lo necesitamos y que emociona incluso a los que rechazan abiertamente su música. Al neurólogo Oliver Sacks, amante de la música pero indiferente a la de Mahler, le despertó una «música odiosa y alucinante» durante una pesadilla. «¿Has abandonado a algún paciente joven o has destruido alguno de tus niños literarios?», le preguntó un colega. «Las dos cosas —contestó Sacks—. Ayer dimití de mi puesto en la unidad infantil del hospital y quemé un libro de ensayos que acababa de escribir.» El diagnóstico fue: «Tu mente está interpretando *Kindertotenlieder* de Mahler, las *Canciones a la muerte de los niños*»[20].

La música de Mahler tiene la particular capacidad de emocionarnos de improviso, desconcertar a jefes de Estado y profesionales agobiados, desbloquear sentimientos reprimidos, colorear sueños y producir un estado de consciencia que conduce a la complacencia. «Mahler no propone exactamente una solución terapéutica —escribe la filósofa de Chicago Martha Craven Nussbaum—. Simplemente expresa que uno puede superar la vergüenza primitiva y seguir siendo uno mismo, sin repugnancia, sin envidia»[21]. Mahler, al igual que Freud, nos dice que está bien ser uno mismo; puede incluso ser admirable. Su música representa la resiliencia de nuestra individualidad en una sociedad opresiva. Lo máximo que podemos esperar del arte es que nos ayude a vivir en paz con nosotros mismos. Ésa es, a lo sumo, la contribución de Mahler al mundo moderno.

¿Mahler esquiaba?

Viviendo su vida como un recurso para el arte, Mahler afirmaba que nada de lo que hacía era insignificante. «¿Queréis saber lo que he estado haciendo? —preguntó a los dieciocho años—. He comido y he bebido, he estado despierto y he dormido, he llorado y he reído, he estado en la cima de montañas, donde el aliento de Dios sopla y se le escucha, he estado en el erial, y el sonido de los cencerros me ha arrullado hasta dormirme. Sin embargo, no he escapado a mi destino»[22].

Ordenó a sus hermanas que guardaran las cartas que él les enviaba y animó a sus amigos a escribir lo que decía. Una violista encaprichada con él, Natalie Bauer-Lechner, apuntó «el gran poder que irradia naturalmente un ser genial en su vida cotidiana»[23]. La esposa de Mahler, Alma, escribió diarios fervorosos y falsas memorias. Su escenógrafo, Alfred Roller, escribió una descripción precisa de Mahler completamente desnudo:

> La parte más hermosa de su cuerpo, bastante extraordinaria por lo bien delineada que estaba, era la musculatura de su espalda. No podía fijar la vista en esa espalda bronceada y maravillosamente modelada sin que me recordara un caballo de carreras en plena forma. Sus manos eran las de un obrero, cortas y anchas, con unos dedos que no conocían la manicura y que terminaban como si los hubieran cortado de un hachazo[24].

Un admirador suizo y su amante eslovaco llevaban un diario. Dos futuros biógrafos le rondaban con el lápiz en la mano[25]. Nada de lo que hiciera Mahler pasaba desapercibido. En Viena, acaparaba la atención en los cafés:

> Alguien gritó: «¡Allí está!». Todos se levantaron y corrieron hacia la ventana. Se quedaron allí, de pie, apretujados, mirando hacia afuera. En la otra acera de la Wallfischgasse, Mahler paseaba con su esposa. En la mano derecha balanceaba su sombrero de atrás hacia adelante, y con su pie izquierdo daba golpecitos contra el suelo como si quisiera tranquilizarlo. Se reía, en parte despreocupado y en parte con la naturalidad e inocencia de un niño ... Todos miraban atentamente a este hombrecito con la cabeza descubierta y, por un instante, abandonaban su atenta contemplación para mirarse unos a otros. Sonreían, tal vez intentando restar importancia al hecho de que ese «torpe», este «fulano» ... fuera capaz de causar una impresión tan profunda[26].

Existen más relatos de primera mano sobre Mahler que sobre ningún otro compositor excepto Richard Wagner. Se ha descrito su curioso modo de andar, su registro vocal (barítono cuando estaba relajado, tenor si estaba inquieto) y su manera de hablar, en alto alemán sin acento y con erres guturales. Sabemos que medía un metro sesenta y que en verano le gustaba tomarse una cerveza por la noche. Casi todos los aspectos de Mahler están documentados. A Mahler, que como Freud trabajó partiendo de las pequeñas observaciones para llegar a las grandes teorías humanas, le gustaba el escrutinio. Habría estado de acuerdo con James Boswell, quien en su *Vida de Samuel Johnson* cita a un rabino del siglo XII, David Kimhi (sobre el versículo «y sus hojas nunca se marchitan», Salmos 1:3), para demostrar que «incluso la charla banal de un buen hombre ha de tenerse en cuenta»[27]. Cada aspecto de la vida de Mahler es sumamente importante para alguien y, en una vida que fue convertida en arte,

ninguno ha de pasarse por alto. Incluso cuando no parece tener una repercusión sobre su música, el hecho puede ser de importancia personal, como la gente sigue recordándome.

¿Estaba Mahler circuncidado? Me encuentro en el pasillo de la Golders Green Beth Hamedrash, una sinagoga ultraortodoxa de Londres, en el día del Regocijo de la Torá, y un hombre fornido envuelto en un manto de lana me exige una respuesta. Su bisabuelo nació cerca del lugar de nacimiento de Mahler y no lo circuncidaron porque su pueblo adoptó el judaísmo reformado. No acepta las suposiciones circunstanciales que le ofrezco con respecto a Mahler. De modo que me fui y volví con la prueba (véase p. 44). Mi amigo está contento y yo también. Hemos emulado la preocupación de Mahler por los detalles triviales.

«¿Qué era eso de la Novena Sinfonía?» Durante una noche desolada en Liverpool, después de un concierto de Mahler y una aburrida cena de patrocinadores, el director Libor Pesek y yo deambulamos por las calles buscando un sitio para tomarnos una copa. Al entrar en un bar, nos detiene un gorila enorme que da la impresión de poder sacar barcos del puerto con una sola mano. «Magnífico concierto, maestro —vocifera el gigante, mientras le da la mano a Libor moliéndole los dedos—, ¿pero qué era eso de la Novena Sinfonía de Mahler?» Así que le explicamos. Mahler nos ha presentado a otro buscador, obligándonos a mirar a un hombre duro con ojos diferentes.

«¿Estoy emparentado con Mahler?» La más frecuente de las preguntas frecuentes, que siempre aparece al final de cualquier conferencia sobre Mahler. Los apellidos Mahler, Hermann y Bondy (o Bondi) son comunes entre los judíos de origen checo, y no ajenos a los gentiles. Entre los que afirman ser familiares del compositor se encuentran el director de Connecticut Fritz Mahler (1901-1973), el inventor del vectógrafo Joseph Mahler (1900-1981), el compositor israelí nacido en Ucrania Menachem Avidom (Mahler-Kalkstein, 1925-1995) y la cantante de rhythm and blues estadounidense Beyoncé Knowles (de la que se dice que es tataranieta de un primo octavo de Mahler). Uno nunca sabe quién, cuándo o dónde y, lo más desconcertante, por qué es importante ser pariente consanguíneo de Mahler. Sin embargo, de vez en cuando se descubre una relación. En Tel Aviv, mi sobrino Moshe me presenta a sus suegros, Gad y Vivi. Gad es de la ciudad checa de Aussig (Usti nad Labem). Su abuela materna, Sofie (1850-1923), era hija de Joseph Mahler (1830-1880) de Lipnice, un tío del compositor. ¿Por lo tanto, mi sobrino nieto es un Mahler? Vamos a dejar este tema inmediatamente.

He aquí otras preguntas frecuentes: ¿Mahler fumaba? ¿Era gay? ¿Le

gustaba el jazz? ¿Qué graduación llevaba en sus gafas, y cuál era su postre favorito? ¿Hablaba inglés? ¿Era bueno en la cama? «¿Mahler esquiaba?» es, casualmente, el título de un cuento escrito en 1991 que comienza en Toblach[28], donde Mahler compuso sus últimas sinfonías. Para los investigadores de Mahler, podría ser una pregunta perfectamente razonable. *Entonces, ¿Mahler esquiaba?*

Evidentemente no: iba a las montañas en junio, demasiado tarde para el eslalon. Al llegar a Toblach, lo primero que hacía era comprarse un paraguas para poder ir andando, aunque lloviera, a recoger su correo y tomarse un café en el gran hotel. Por la noche «dormía mucho mejor cuando sentía un poco de frío»[29]. Muchas de sus mejores ideas musicales le venían, según Alma, por la mañana, sentado en el retrete después de desayunar, mirando fijamente las laderas. El compositor Alban Berg, un ferviente admirador, conservó un trozo de papel higiénico de Toblach, por lo demás sin usar, en el que Mahler esbozó uno de los temas de la Novena Sinfonía. ¿Realmente necesitamos saber todo esto?

¿Era Mahler un hombre bueno?

Cuando se le hacía esta pregunta a Mahler, respondía: «No existen grandes hombres sin algo de bondad»[30]. Arnold Schönberg lo llamó «un mártir, un santo»[31]; los músicos de orquesta lo veían como una amenaza, un veneno. Uno de sus biógrafos dijo: «Era tal y como lo retrataban y, a la vez, muy diferente»[32]. «Un genio y un demonio», fue la primera impresión de Bruno Walter[33]. Encontrar el verdadero Mahler es una batalla expedicionaria a través de una avalancha de contradicciones. Su vida es un rompecabezas con demasiadas piezas.

¿Estaba Mahler loco?

Me encuentro en la casa natal de Alan Turing en Londres, entrevistándome con una autoridad en psicosis maníaco-depresiva, o bipolaridad, su actual y anodino eufemismo. Turing, el genio de la computación cuya máquina Enigma rompió los códigos del ejército de Hitler, se suicidó en junio de 1954 comiéndose una manzana envenenada con cianuro, un acto ceremonial. ¿Estaba loco? No manifiestamente. Los servicios secretos le estaban acosando por su homosexualidad, y, al ver que no tenía esperanzas de que lo dejaran tranquilo, diseñó una muerte calculada y críptica para proteger a su

madre de la deshonra del suicidio. La maternidad donde nació en junio de 1912 es ahora un tranquilo hotel en Little Venice.

En el vestíbulo me encuentro con Kay Redfield Jamison, deseosa de hablar sobre la locura de Mahler. Mujer extremadamente elocuente, guapa, con una melena rubia, y rebosante de salud californiana, Kay, que también es bipolar, ha estudiado las relaciones entre la creatividad y la psicosis maníaco-depresiva. Encontró una alta incidencia entre compositores. Robert Schumann y Hugo Wolf murieron en asilos. Hector Berlioz y Anton von Webern eran sumamente inestables, Bellini y Donizetti tenían sus altibajos, y Georg Friedrich Händel podía pasar en un santiamén de la amabilidad a la furia. «Si Händel entrara en vuestra consulta —pregunta Kay a sus alumnos—, ¿le recetaríais litio? Si dicen que sí, les respondo: ¿a riesgo de quedarnos sin el *Mesías?*». Después de dos conversaciones, una en Londres y otra en Washington D.C., me convencen sus argumentos respecto a ciertos compositores, especialmente Händel, cuyo aspecto, según Charles Burney, «era un poco pesado y amargado, pero cuando sonreía, era su majestad el Sol apareciendo de repente entre una nube negra»[34]. Podemos encontrar cambios de humor similares en Gustav Mahler: «Si está enfrascado en una animada conversación con alguien, lo agarra por el brazo o la solapa y lo obliga a quedarse de pie junto a él. Mientras tanto él, cada vez más excitado, da patadas contra el suelo como un jabato»[35]. Sufre ataques de pánico, «casi sin poder respirar»[36], y su egocentrismo es anormal. Una vez, tomándose un café, lo removió con el cigarrillo e, imaginándose que tenía la boca llena de humo, le echó un chorro de café negro en la cara a su anfitriona[37]. Su esposa teme por su cordura: «Gustav está loco —todavía—, y me temo que se va a quedar así»[38]. *Entonces, ¿estaba loco Mahler?*

El documento que Kay trae como prueba es del principio de su vida adulta, una carta que escribió a los dieciocho años a un amigo de la escuela, Josef Steiner, que había estado trabajando con él en una ópera. Ya no trabajará más: Mahler le cuenta que se ha convertido en «otra persona ... la más intensa y jubilosa vitalidad y el más apasionado anhelo de muerte dominan mi corazón por turnos, muchas veces alternando cada hora. De una cosa estoy seguro: ¡no puedo seguir así durante mucho más tiempo!». La amenaza de suicidio es explícita.

> Cuando la abominable tiranía de nuestra moderna hipocresía y falsedad me ha llevado hasta el punto de deshonrarme a mí mismo, cuando la inextricable red de condiciones en el arte y en la vida ha llenado mi corazón de asco por todo lo que me es sagrado —el arte, el amor, la religión—, ¿qué salida hay sino la autoaniquilación? Lucho como un salvaje para romper los lazos que me

> encadenan al repugnante e insípido pantano de esta vida, y con toda la fuerza de la desesperación me aferro a la tristeza, mi único consuelo. Entonces, de repente, el sol vuelve a sonreírme y desaparece el hielo que me aprisionaba el corazón; vuelvo a ver el cielo azul y las flores columpiándose al viento, y mi risa burlona se deshace en lágrimas de amor. Por eso *tengo* que amar este mundo con todo su engaño y frivolidad y su eterna risa[39].

La transición es tan repentina que debemos leer la carta dos veces para asegurarnos de que la hemos comprendido. En una frase, Mahler está dispuesto a morir, y en la siguiente el sol vuelve a brillar y todo es hermoso. ¿Qué estaba ocurriendo en su vida durante la tercera semana de junio de 1879? Mahler pasa el verano en una granja en Puszta Batta, cerca de Budapest, dando clases de música a tres hijos de Moritz Baumgarten. Está aburrido, solo y enfadado porque Baumgarten no le concede un adelanto para ir a la ciudad. Le cuenta a otro amigo que está «lleno de la ansiedad más terrible, simplemente no aguanto más»[40], pero esto sólo significa que quiere irse. La deshonra que menciona puede haber sido una aventura sexual con una muchacha de la granja, y la hipocresía, resultado de un conflicto de valores con su patrón. No sabe qué hacer consigo mismo en los largos días y las calurosas noches. Se desahoga escribiéndole un monólogo interior lleno de culpabilidad a un amigo del que se está alejando rápidamente[41].

Al día siguiente escribe a Steiner con un humor «mejor», y un día después, «alegre». Está sentado en la ladera de una colina con Farkas el pastor, que toca su chirimía, un instrumento de caña. «Las flores que crecen a sus pies se estremecen en el brillo de sus ojos soñadores, y su cabello castaño ondea sobre sus bronceadas mejillas. ¡Ah, Steiner! ¡Tú todavía duermes y yo ya he visto el rocío sobre la hierba!»[42], exclama el que antes pensaba suicidarse. Los Baumgarten se van a la costa, dejándolo «libre como un gorrión». Incluso está pensando en pasar otro verano con ellos.

Este no es un lunático que anda suelto, sino un artista en busca de un estilo. La «alegría de vivir y el deseo de morir» de Mahler son un préstamo del famoso narrador E. T. A. Hoffmann, cuyas *Fantasías a la manera de Callot* le han dejado un recuerdo imborrable. Las *Fantasías* fueron prologadas por un escritor romántico contemporáneo de Hoffmann, Jean Paul (Richter). La Primera Sinfonía de Mahler tomará su nombre, *Titán*, de una novela de Jean Paul; su tercer movimiento se titula «Marcha fúnebre a la manera de Callot». Uno de los movimientos de la Tercera Sinfonía se titula «Lo que me dicen las flores del campo», y en el margen de la Octava Sinfonía aparecen «pastores tocando chirimías»[43]. La carta de suicidio, lejos de expresar el deseo de morir, refleja el nacimiento de un compositor, el momento

en el que el joven Gustav se convierte en el maduro Mahler. Pocas veces en la historia del arte se ha desvelado tan gráficamente la transición de pupa a crisálida.

Y en la carta no sólo hay materias primas para futuras obras. «Con toda la fuerza de la desesperación —escribe— me aferro a la tristeza, mi único consuelo». Esta es una revelación extraordinaria. La mayoría de las personas evitan la tristeza; Mahler la abraza. La tristeza es su refugio, un lugar al que llama hogar cuando se encuentra «perdido para el mundo». En lugar de evitar el dolor, lo busca para utilizarlo como una obsesión creativa. Una y otra vez, durante toda su vida, exhausto e infecundo, Mahler llega a un estado de desesperación solitaria, como en su carta, y de pronto se encuentra en plena forma para componer una sinfonía. Al mencionar la tristeza en su carta, «de repente, el sol vuelve a sonreírme y desaparece el hielo que me aprisionaba el corazón». La amenaza de la autodestrucción es su camino hacia la autorrenovación. Ha descubierto que la manera de recuperar su vida es haciendo arte.

Mahler no amenazará nunca más con suicidarse, ni en momentos de profundo dolor o traición. De ahora en adelante, sacará fuerzas de la adversidad. Cuando le diagnostican una enfermedad mortal, no se rinde ante el destino, sino que resiste hasta el último aliento. Si el dolor se puede curar, la muerte puede ser derrotada. La actitud de Mahler ante la vida es clínicamente sana. Se enfrenta a la peor de las tragedias personales, la muerte de un hijo, con enorme dolor y resiliencia creativa, extrayendo de su tristeza una *Canción de la tierra* que afirma la esencia de las relaciones humanas. Mahler ama la vida, sin importar lo mal que le trate. Como dice en la carta de la «locura», *tengo* que amarla.

Entonces ¿por qué Mahler?

¿Y por qué ahora? Las dos preguntas van unidas. ¿Por qué un compositor relegado desplaza a Beethoven en la lista de los más escuchados del siglo XXI, y por qué ha tardado tanto? Es necesario corregir dos malentendidos habituales en torno a la música de Mahler: su olvido y su resurgimiento repentino.

Excepto bajo el gobierno nazi, la música de Mahler nunca fue silenciada totalmente. Desde su muerte en 1911 hasta la Segunda Guerra Mundial, sus obras fueron interpretadas 2.200 veces en todo el mundo (900 en Alemania, 400 en Holanda y 300 en Austria)[44], superando a todos los sinfonistas del siglo XX excepto Sibelius y

Strauss. Sin embargo, también provocó un intenso antagonismo. En Estados Unidos, Arturo Toscanini y Walter Damrosch tacharon sus sinfonías de tediosas. La revista *Time*, en un artículo titulado «Wormy Mahler», advertía que «la obsesiva melancolía de su música deprime a más de un oyente»[45] [46]. En Gran Bretaña, sus obras fueron criticadas como «compuestas de manera muy laboriosa y carentes de la chispa vital de la inspiración»[47].

El filósofo Ludwig Wittgenstein, que había conocido a Mahler de niño, escribió: «De ser cierto que la música de Mahler es inútil, como creo que es el caso, entonces la pregunta es qué creo yo que debería haber hecho con su talento. Porque es obvio que se necesita una *serie de talentos muy raros* para producir esta música tan mala»[48]. Un pensador menos doctrinario podría haberse preguntado por qué, si la música era tan mala, provocaba una respuesta violenta. El arte malo no necesita una depreciación inteligente. La música de Mahler seguía metiéndose en el corazón de la gente durante los años en que fue menos interpretada.

Su resurgimiento se produjo en tres oleadas. Los ciclos del centenario que le dedicaron la BBC en 1959-1960 y la Orquesta Filarmónica de Nueva York en 1961-1965 fueron una «prueba de moda»[49] apoyada por las grabaciones de Bernstein y la utilización del *adagietto* de la Quinta Sinfonía en la película *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti en 1971. En la década de 1980, el sonido enormemente mejorado de los discos compactos reavivó el interés por Mahler como experiencia de alta fidelidad. Para 1995 se habían publicado 1.168 CD de Mahler; quince años después había el doble.

Una tercera oleada fue impulsada por internet, donde cada detalle conocido se convirtió en algo infinitamente reutilizable. Entre 1990 y 2010, Mahler aparece en más de veinte bandas sonoras, especialmente el *adagietto*, pero también la Novena Sinfonía en *Maridos y mujeres* (1992), de Woody Allen, el *lied* «Estoy perdido para el mundo» en las meditaciones de *Coffee and Cigarettes* (2004), de Jim Jarmusch, y las *Canciones a la muerte de los niños* en la inquietante película *Hijos de los hombres* (2006), de Alfonso Cuarón[50]. La «Canción báquica» de *Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)* se escuchó en un capítulo de la serie estadounidense sobre una funeraria *A dos metros bajo tierra.* En la calle se han vendido camisetas con el eslogan «I've Been Mahlered» («He sido *mahlereado»)*. Los editores de prensa ya no adjuntaban sustantivos explicativos a su nombre. Su tiempo había llegado, y sobraban las pruebas.

Una mañana de octubre de 2007, los trabajadores de Toronto, Canadá, se encontraron con dos grandes pintadas, en el puente de

Queen Street y a lo largo del Lake Shore Boulevard East, en las que ponía «Gustav Mahler» en mayúsculas. «¿Quién es el misterioso Mahler?», preguntó una reportera de la red[51], pero nadie respondió. Mahler simplemente estaba allí, escrito en las paredes junto a las aceras. ¿Por qué Mahler, por qué ahora? ¿Es la música o es el hombre? ¿O es, quizá, el crisol de culturas de la Viena del siglo XX, un lugar y una época como los nuestros, en los que se entrelazaban tentadoramente la confianza y la fragilidad? La Viena de Freud, Mahler, Mach, Wittgenstein, Herzl, Trotski y el joven Adolf Hitler forjó el mundo que conocemos hoy. Fue un punto de encuentro del individualismo y el colectivismo, el egoísmo y el idealismo, la erótica y la ascética, lo elevado y lo mundano. En el centro se encontraba Gustav Mahler. Un héroe para algunos, un enfermo neurótico para otros, su vida y su música son esenciales para entender el curso de la civilización y la naturaleza de las relaciones humanas.

Un arte elevado y popular, original y derivado, asombroso y trivial, la música de Mahler resiste el análisis de los tratados. Es un juego mental de discurso intelectual e irónico, un viaje de descubrimiento que combina autorrevelación, consuelo y renovación. El remedio de Mahler siempre está ahí cuando lo necesitamos. Cada sinfonía es un motor de búsqueda de verdades interiores. Conocer a Mahler es, en definitiva, conocernos a nosotros mismos.

---

1 Mijail S. Gorbachov, «My Final Hours», *Time*, mayo de 1992.

2 Georg Borchardt (ed.), *Mahler: Meine Zeit wird kommen; Aspekte der Mahler-Rezeption*, Hamburgo, Dölling und Gallitz Verlag, 1966, p. 61.

3 David Schiff, *The Nation*, 13 de julio de 2009.

4 Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 457.

5 Revista *High Fidelity*, septiembre de 1967.

6 Bruno Walter, *Theme and Variations*, James A. Galston (trad.), Londres, Hamish Hamilton, 1947, p. 93.

7 Gustav Mahler, *Selected Letters*, Knud Martner, Eithne Wilkins y Ernst Kaiser (eds.), Bill Hopkins (trad.), Londres, Faber and Faber, 1979, p. 300.

8 Helen Dukas y Banesh Hoffmann (eds.), *Albert Einstein: The Human Side: New Glimpses from his Archives*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 37.

9 Peter Gay, *A Godless Jew*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1987, p. 137.

10 Frase en hebreo que significa «reparar el mundo». Es importante en el judaísmo y

a menudo se emplea para explicar el concepto judío de justicia social. *[N. de la T.]*

11 Karl Ekman, *Jean Sibelius: The Life and Personality of an Artist,* Edward Birse (trad.), Helsingfors, Holger Schildts Forlag, 1935, pp. 190-191.

12 Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, Dika Newlin (trad.), Peter Franklin (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 38.

13 Oskar Fried, en Norman Lebrecht, *Mahler Remembered*, Londres, Faber and Faber, pp. 174-176.

14 Norman Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 50.

15 Email de Eric Davies a Mahler List: **http://listserv.uh.edu/cgi-bin/wa?** A2=ind9612&L=MAHLER-LIST&D=o&I=-3&P=17132

16 Email de Ian Parsons a Mahler List: **http://listserv.uh.edu/cgi-bin/wa?** A2=ind9612&L=MAHLER-LIST&D=o&I=-3&P=16758

17 Email de Christopher Abbott a Mahler List: **http://listserv.uh.edu/cgi-bin/wa?** A2=ind0109b&L=mahler-list&T=o&P=16211

18 David Alderman, concertino de los segundos violines de la Orquesta Sinfónica de Londres, en *Lebrecht.live,* BBC Radio 3, 27 de junio de 2004.

19 «91 Years After Dying, Mahler Hits His Stride», *New York Times,* 17 de enero de 2002.

20 Oliver Sacks, *Musicophilia*, Londres, Picador, 2007, p. 280.

21 Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 642-644.

22 Mahler, *Selected Letters,* p. 55.

23 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* p. 186.

24 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 155.

25 Paul Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, Múnich, Piper & Co, 1910; edición estadounidense, Schirmer, 1912; Richard Specht, *Gustav Mahler,* Stuttgart y Berlín, DVA, 1913; 18a reimpresión, 1925.

26 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 264-265.

27 Advertencia a la segunda edición, Londres, 1973.

28 Judy Gahagan, *Did Gustav Mahler Ski?*, Nueva York, New Directions, 1991.

29 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 157, 152.

30 *Ibid.,* p. 317.

31 *Ibid.,* p. 169.

32 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* pp. 19-21.

33 Walter, *Gustav Mahler,* p. 4.

34 Charles Burney, «An Accout of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, 1784, in Commemoration of Handel» (1785), s.p.

35 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* p. 82.

36 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, Basil Creighton (trad.), Londres, W. Clowes and Son, 1946; tercera edición revisada, Donald Mitchell y Knud Martner (eds.), Londres, J. Murray, 1973, p. 116.

37 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, p. 81.

38 Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911),* Oxford, Oxford University Press, p. 931.

39 Gustav Mahler, *Briefe, 1870-1911*, Viena, Paul Zsolnay, 1924, pp. 5-9.

40 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 57.

41 *Ibid.,* p. 456.

42 *Ibid.,* pp. 56-57.

43 Véase Jeremy Barham (ed.), *Perspectives on Gustav Mahler*, Burlington, Ashgate, 2005, p. 214.

44 Véase La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911),* pp. 1660-1662.

45 El artículo, cuyo título podría traducirse como «Los gusanos de Mahler», prosigue: «Un crítico grosero ha declarado que Mahler ve un gusano en cada manzana. A los que piensan que los gusanos son naturales y previsibles generalmente les gusta Mahler». *[N. de la T.]*

46 *Time*, 7 de febrero de 1938, s.p.

47 A. L. Bacharach, *The Musical Companion*, Londres, Cassell, 1934, pp. 456, 237.

48 Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value,* Oxford, Blackwell, 1948, p. 67e.

49 Stephen Walsh, *Observer*, recorte de prensa, s.f.

50 Véase **www.imdb.com**

51 Alexandra Samur, en *The Torontoist.*

Segunda parte

¿Quién es Mahler? Vida y época

2
VIVIR EN UNA TIERRA SIN NOMBRE (1860-1875)

Un lugar, un nombre, una fe tal vez

En pleno verano, el paisaje se tiñe de verde y oro. Los cultivos están listos para su cosecha; las laderas, forradas de hojas, y los bosques, tupidos y oscuros como la barba de un guerrero. Hay lagos azules en los claros y castillos en ruinas, refugios mágicos para un niño solitario. Los cantos de los pájaros en las copas de los pinos se mezclan con estelas de cencerros, silbatos de entrenadores y bandas de tabernas. Esta es la tierra que dio a luz a Mahler, el paisaje que impregna su música y que recordará cada verano al sentarse en un claro para componer. Estaba intacto cuando lo visité por primera vez; la segunda vez no quedaba nada.

Mahler necesita evocar paisajes y sonidos de su infancia para poder escribir una nota. Su primer estudio de composición está junto a un lago; el segundo, en las profundidades de un bosque, y el tercero, en una pradera de montaña. «No vale la pena mirar —le dice a un visitante que admira la vista—, ¡todo lo he puesto en mi música!»[52]. Explora la topografía y la memoria en busca de estímulos musicales. Una vez, paseando por el bosque, oye los tenues sonidos de una feria, el crepitar de las casetas de tiro, los teatrillos de marionetas, una banda militar, un coro. «¿Oyes eso?», exclama.

> Eso es polifonía, ¡y de aquí es de donde la tomo! Incluso cuando era niño, en el bosque de Iglau, solía afectarme e impresionarme particularmente. Todo es lo mismo —un alboroto como éste, el canto de mil pájaros, el estruendo de una tormenta, el rumor de las olas o el crepitar del fuego. Del mismo modo —desde distintas direcciones— aparecen los temas, diferentes entre sí en ritmo y melodía ... y el artista los ordena y los une formando un todo armonioso[53].

Mahler quiere que sepamos de dónde viene y cómo se ha formado.

Su paisaje no tiene un nombre. No es Bohemia ni Moravia, sino una tierra fronteriza en la que el río Jihlava separa una provincia de la otra en un imperio que abarca la mitad de Europa, desde Split en el mar Adriático hasta Czernowitz en Ucrania. Iglau (hoy en día Jihlava) es una plaza fuerte en la que una guarnición controla la carretera que

une Praga con la capital de Moravia, Brno, y más allá la capital imperial, Viena. La ciudad (con una población de 13.000 habitantes)[54] es históricamente un enclave germanoparlante *(deutsche Sprachinsel)* en un mar eslavo de checos. Seguirá siéndolo hasta mayo de 1945, cuando los checos expulsan a los alemanes después de seis años de despotismo nazi.

Aparte de los checos y alemanes, en la región vive un tercer grupo étnico, oprimido por los otros dos. Los judíos, que han vivido allí durante siglos, son tratados como extranjeros. Deben informar a la policía al entrar en Iglau, pagar una multa de quince kreuzer y salir de la ciudad antes del anochecer[55]. Su libertad para comerciar, mudarse y viajar está restringida. No tienen un sentido de permanencia. Mahler dijo «Ich bin dreimal Heimatlos»: «Soy tres veces apátrida, como bohemio en Austria, como austríaco entre los alemanes y como judío en todo el mundo: siempre un intruso, nunca bienvenido»[56]. En alemán, *Heimat* quiere decir «patria», «raíces» y «derecho de nacimiento». Como judío, Mahler no tiene un lugar al que pueda llamar hogar.

La familia Mahler ha vivido en esa provincia desde antes de ser llamados Mahler. El primero en llevar el apellido lo hace en 1787, cuando el emperador José II ordena a los judíos adoptar nombres alemanes por conveniencia administrativa. Algunos, sobornando al empleado, se convierten en hermosa montaña (Schönberg) o alegría (Freud). Otros, menos afortunados, son registrados con características peyorativas: pequeño (Klein), arrugado (Kraus) o cabeza azul (Blaukopf). Muchos son designados con un oficio: Schneider (sastre), Schnitzler (tallista), Lehrer (maestro). Abraham, hijo de Jacob, se inscribe en el registro del pueblo de Chmelná, cerca de Humpolec, como Abraham Jacob Mahler; es vendedor de especias, cantor de sinagoga y *shochet* (carnicero *kosher)*. Mahler, variante de Müller (molinero) o Maler (artista), no tiene relación con el oficio de Abraham. Parece haber sido un error de un funcionario, que escribió *mohler*, variante yidis del *mohel* hebreo, un hombre que lleva a cabo el rito de la circuncisión en los bebés. El *shochet*, entrenado para utilizar los cuchillos letales con mucha precisión, sirve a menudo de *mohler* a la comunidad.

Abraham, hijo de Jacob, el primer Mahler, tiene siete hijos; el mayor, Bernard (Bernhard), tiene seis. Según una ley opresiva, en una familia judía sólo se le permite a uno de los hijos registrar un matrimonio. El hijo de Bernard, Simon (nacido en 1793), vive en concubinato con Maria, hija de Abraham Bondy, carnicero *kosher* de Lipnice; sus ocho hijos están registrados como bastardos. Simon y el

padre de Maria compran una destilería en Kaliste («lago turbio» en checo). En 1855 se la dejan al hijo mayor de Simon, Bernhard (nacido en 1827).

Bernhard es un hombre tenaz. Vendiendo su brandy de pueblo en pueblo, este Mahler de la cuarta generación siempre lleva un libro abierto en su regazo —una gramática francesa, o un libro de ciencia o historia—. Sus colegas lo llaman «el sabio de la carreta». Da clases particulares a niños de familias ricas y, en 1857, se casa con Marie Hermann, de Ledec, una muchacha coja con una elevada dote. Marie tiene veinte años y Bernhard treinta; ella es tímida y devota, él embaucador y escéptico. «Ella no lo quería, apenas lo conocía —dice su hijo—. Eran como el agua y el fuego. Él era todo terquedad; ella, la dulzura personificada»[57]. La pareja vive en la taberna de Kaliste. En marzo de 1858 nace su primer hijo, Isidor, que muere en un accidente doméstico. El segundo hijo, nacido el sábado 7 de julio de 1860, es Gustav Mahler.

En el calendario hebreo, esa fecha corresponde al día diecisiete del mes de Tamuz, el día del «ayuno del cuarto mes», cuando para los judíos comienzan tres semanas de duelo por la destrucción de Jerusalén en los años 586 a. C. y 70 d. C. El ayuno es una advertencia de la historia, un presagio de su eterno exilio. Gustav Mahler viene al mundo en un día de pérdida.

Una semana después, el 14 de julio de 1860, en Dolni Kralovice, un pueblo cerca de Ledec, el niño es incorporado al «pacto *(brit)* con nuestro padre Abraham» por la ceremonia de la circuncisión. El *mohel* es David Kraus de Ledec, y los padrinos *(sandekin)* que sujetan al niño durante el ritual son Ignatz Weiner y Anton Kern[58]; Weiner es el tío favorito de Marie[59].

La circuncisión masculina es un precepto religioso y social para los judíos comprometidos, un vínculo con la tradición y la comunidad. Es una intervención breve. El *mohel* toma un bisturí y corta el prepucio del pene, tras lo cual se bendice una copa de vino y se le da un nombre hebreo al bebé. Gustav es un nombre alemán medieval, de origen sueco, y quiere decir «báculo de Dios».

Sigmund Freud, en su *brit*, recibió el nombre de Shlomo. Franz Kafka se llama Anshel, Theodor Herzl es Benjamin Ze'ev. No se sabe cuál es el nombre judío de Gustav Mahler, aunque debe de haber recibido uno. Hay pocos nombres bíblicos que comiencen con «G»: Gad, Gershom, Guedaliá, Gedeón, Gabriel. En yidis existe el diminutivo Getzel, que es una contracción de Gottfried o Gustav. ¿Habrá sido Getzel? Es poco probable, ya que los demás Mahler han tenido nombres propios judíos. Un equivalente hebreo de Gustav, con

dos coincidencias fonéticas, puede ser Yaakov (Jacob). La última sílaba es la misma, y en los dialectos regionales la «G» se suaviza convirtiéndose en «Y» (Yustov). Jacob era el patronímico del primer Mahler, Abraham. Es un apellido. ¿Gustav es también Yaakov? Gustav quiere decir «báculo de Dios», imponente e inflexible. A lo largo de toda su vida, este nombre es el escudo de Mahler contra la intimidad. Nadie, salvo su esposa, lo llama por otro nombre que no sea Gustav, nunca mal pronunciado ni truncado.

Yaakov es el hijo solapado de Isaac que engaña a su padre con un plato de lentejas, un personaje muy distinto. Sin embargo, Yaakov es el héroe de Mahler, «un enorme símbolo de creatividad»[60], al que cita en un ensayo cuando los músicos no son capaces de entender sus intenciones. Al frente de un coro desconcertado cantando la Sinfonía «Resurrección», pide silencio y cita a su *alter ego:* «Esta es la lucha de Jacob con el ángel, y el grito de Jacob: ¡no te dejaré ir si no me bendices!»[61]. El Jacob bíblico no tiene nada que ver con ningún relato sobre la resurrección, y los cantantes seguramente no se aclararon. Pero para Mahler, Jacob es un compañero luchador, un hombre que debe luchar con los ángeles para ganarse su derecho legítimo. «Dios no me dará una bendición —refunfuña—, tengo que arrancársela en las terribles luchas para crear mis obras»[62]. Igual que Jacob, añade, el hijo que «lucha con Dios hasta que lo bendice». El arte de Mahler, y toda su vida, es una lucha por conseguir esa bendición. Así como Jacob se vistió con las pieles de los cabritos para reclamar su primogenitura, Gustav se «cambia el abrigo» al hacerse católico para adquirir poder en Viena[63]. Todo lo que hace, incluso con engaños, es una lucha por la bendición de Dios. Agonizando, escribió en los márgenes de su última sinfonía: «Oh, Dios, Dios, ¿por qué me has abandonado?». Gustav, como Jacob, no se rendirá hasta recibir esa bendición.

⁂

Tres meses después de su nacimiento, los Mahler se mudan a la ciudad. El emperador Francisco José, suavizando algunas leyes de minorías, permite a los judíos vivir en Iglau. El 22 de octubre de 1860 Bernhard Mahler alquila una casa en Pirnitzergasse, en el lado sur de la plaza, y abre una taberna en la planta baja. Su hermano David se asocia con él. El bar tiene mucho movimiento. La guarnición les provee de reclutas aburridos y del mercado acuden comerciantes sedientos. Por la noche, los oficiales uniformados bailan con las muchachas ondulando sus faldas y se esfuman con ellas en los campos cercanos. Bernhard alquila la casa de al lado y monta una fábrica de

vinagre y una panadería. Se mete en problemas por traspapelar licencias, tener prostitutas en el bar, atrasarse en el pago de los impuestos e insultar a un oficial de policía. Es un hombre atareado y fanfarrón que toma atajos y se aprovecha de las sirvientas. En casa es un ejemplo de educación, con una biblioteca de literatura clásica y moderna en un aparador acristalado[64]. Mientras que Bernhard es muy ambicioso, Marie sufre de dolores de cabeza y tiene «un corazón débil»[65]. Cada año o dos pare otro niño, catorce en total. Tienen dos dormitorios. Ocho de los niños mueren antes de cumplir dos años. Mientras los ataúdes salen por la puerta de atrás, la fiesta continúa en el bar de enfrente.

Negocios aparte, la familia Mahler tenía razones religiosas para mudarse a Iglau. En Kaliste, «unas cuantas cabañas dispersas», sólo vivían tres familias judías, insuficiente como *quorum* para la oración. En Iglau se está construyendo una sinagoga y un cementerio. Para 1869, la ciudad cuenta con 1.090 judíos, que constituyen el 5,4 por ciento de la población, y se producen «motines y disturbios antijudíos»[66].

Bernhard, que se ha hecho amigo del cantor de la sinagoga, es elegido presidente del consejo de educación judío. Marie enciende velas los viernes por la noche y regenta una casa *kosher*. El judaísmo, sin embargo, se encuentra en un estado de cambio. Desde el este, el jasidismo inyecta estados de éxtasis en una fe que es austera y erudita. En el norte, Moisés Mendelssohn facilita el diálogo ético entre cristianos y judíos. Los rabinos reformistas relajan algunas de las normas antiguas, permitiendo los asientos mixtos en las sinagogas, las festividades de un solo día e incluso comer cerdo. Desde Moravia, un rabino alemán e intelectual llamado Samson Raphael Hirsch organiza una contrarreforma predicando una coexistencia de la Torá y la ciencia. Iglau se encuentra en el centro de estas controversias. Su rabino, Jacob Joachim Unger, tiene un doctorado en Filología por la Universidad de Berlín.

El judaísmo en el que se cría Gustav Mahler es ortodoxo moderado con elementos de otras tendencias. De niño, conoce las melodías jasídicas de las bandas itinerantes o *klezmer*, cuya música cambia, con un gesto, del morbo al frenesí y viceversa. La música *klezmer* no obedece a reglas escritas, a diferencia de las bandas militares que desfilan por la plaza de Iglau. El contraste entre la disciplina militar y el sonriente individualismo judío se graba en la mente del niño.

La primera lengua que oye en su casa es el yidis, un dialecto que mezcla términos alemanes, hebreos, arameos y eslavos con una sintaxis propia. Conocido como *mameloshn* (lengua materna), el yidis

permite a los judíos comunicarse en clave. Los dobles negativos están diseñados para confundir a los extranjeros, como lo hace también una cortesía tan elaborada que sólo escuchando el tono y observando los gestos de las manos se puede averiguar si es un halago o un insulto. El yidis resuena en las frases de Mahler adulto: «¿Soy un animal salvaje?»[67], les grita a los cazadores de famosos, utilizando un término yidis, *vilde khaye*, que encierra tanto el peligro salvaje como la travesura infantil, el terror y el cariño en una expresión convenientemente ambigua. «Tantos dedos, y ninguno se mueve»[68], escribe a sus hermanas cuando tardan en responder sus cartas. Le enseña a su gentil esposa el término *schlemiel* (que ella entiende como «tonto» cuando él quiere decir «torpe») y emplea la palabra *Unserer*, un yidismo que hace alusión a los demás judíos pero que para Mahler incluye a cualquier persona comprensiva[69]. Lo más importante es que el yidis dará a su música la posibilidad de expresar dos significados opuestos. Todas las innovaciones que aporta Mahler provienen de su origen tribal.

La sinagoga es el escenario de uno de los primeros incidentes documentados de su vida. Los feligreses estaban cantando al unísono un sábado por la mañana cuando, «desde los brazos de su madre», el niño gritó «¡callaos, eso es horrible!» y comenzó a cantar «Eits a binkel Kasi (Hrasi)», «una de sus canciones favoritas»[70]. «Eits» es una cancioncilla checa de vendedor ambulante que trata sobre una alforja bamboleante. Cantada con ritmo de polca, es una canción subida de tono, no apta para un lugar de culto. Mahler relata la historia como prueba de que nunca ha soportado la música mala. Existe un elemento de creación de mitos en los relatos de Mahler. Está dejando pistas falsas para futuros biógrafos como yo, muchas de ellas intencionadamente engañosas.

Una marcha fúnebre introductoria

Un día, estando en casa de sus abuelos en Ledec, el niño desaparece. Lo encuentran en el ático, de puntillas, con los dedos sobre el teclado de un piano viejo. El abuelo Hermann le pregunta si le gustaría tenerlo y se lo envía a Iglau en un carro de bueyes. Gustav aprende a tocar el piano a los cuatro años. A los seis compone una «Polca con una marcha fúnebre introductoria». Su madre promete darle una recompensa si escribe una pieza sin tachones.

Si pilla a su madre escuchando tras la puerta, deja de tocar el piano y después se siente culpable por privarla de la música. Cuando ella

tiene dolor de cabeza, el niño se esconde detrás de su silla y ruega a Dios que se cure. Existe un término médico para designar a los niños que cuidan de sus padres. Se conoce como «crianza patológica», y describe muy bien a Mahler protegiendo a su madre, coja y extenuada, de su robusto, terrible e incontrolable padre. Bernhard es una presencia feroz detrás de las delgadas paredes. Abusa de su esposa y tiene relaciones sexuales con las sirvientas. Durante una pelea marital, Gustav sale corriendo de la casa en estado de pánico y se tropieza con un organillero que tocaba una antigua canción sobre la peste, «Ach du lieber Augustin». Al doctor Freud esto le parecerá sumamente interesante y le dirá a Mahler que eso explica por qué en su música se mezclan las emociones más intensas con las más banales. Lo que Freud no puede ver es que ese choque entre los temperamentos de sus padres condiciona a Mahler a unir opuestos en una misma frase.

Bernhard quiere una composición que haga juego con una que él ha escrito para Marie. Gustav le pone música a un poema de Gotthold Ephraim Lessing acerca de los turcos que van tras las chicas pero no beben vino. Suena como un primer intento irónico, pero Gustav es sin duda demasiado joven y demasiado temeroso para burlarse de su lujurioso y abstemio padre. Encantado con la composición, Bernhard recompensa al niño con la llave de su biblioteca. Gustav se convierte en un lector empedernido. Un día se hace daño en un dedo y berrea «durante horas», hasta que alguien pone un ejemplar de *Don Quijote* en sus manos. Poco después se ríe a carcajadas y ha olvidado completamente el dolor[71].

Para huir de la miseria doméstica, se esconde en el bosque todos los días durante el verano, hasta que padece «un ataque de pánico»[72]. Se echa a llorar sin razón alguna. Se sumerge en la música. Al oír una banda militar camino a casa desde la escuela, sigue el desfile y está tan absorto por el sonido que se olvida de que necesita ir al baño y moja sus pantalones[73]. Su hermano Ernst, un año más joven, es su alegre acólito, le abrillanta los zapatos y realiza su parte de las tareas domésticas a cambio de que Gustav le toque algo en el piano. Entre un bebé muerto y el siguiente, tiene una hermana sana, Leopoldine («Poldi», nacida en 1863), seguida de Louis («Alois», 1867) y Justine («Justi», 1868). Justi juega con velas, que coloca alrededor de su cama para fingir que está muerta. Ernst nunca se recupera totalmente de una fiebre reumática. El espectro de la muerte se cierne sobre la casa.

El director del coro de la ciudad, Heinrich Fischer, que vive en la casa de al lado, convence a Gustav para que cante en el coro de su iglesia. En la escuela, el rabino Unger le pone un «sobresaliente» en religión (judía). En otras asignaturas tiene apenas un «suficiente». Va a

nadar con el hijo de Fischer, Theodore, y su niñera les cuenta cuentos populares. Uno de ellos se llama «Das klagende Lied», la canción del lamento. Mahler lo graba en su memoria.

El 20 de diciembre de 1869, el pregonero de la ciudad anuncia en la plaza que ha sido encontrada una cartera con tres monedas de oro y sesenta y cuatro kreuzer y medio. Fue depositada en la comisaría por «el colegial Mahler», que la encontró «bajo la nieve en la esquina de Pirniztergasse, cerca de la tapa de la alcantarilla». La cantidad es considerable, equivalente a dos veces el sueldo semanal de un albañil[74]. Imaginémonos al «colegial Mahler», solo y contemplativo, raspando la nieve de la calle frente a su casa. Se encuentra un monedero con oro y, sin pensar en la recompensa, lo entrega a las autoridades, un acto de renuncia desinteresada.

Un año después, el 13 de octubre de 1870, el niño vuelve a llamar la atención del público. Un recital de piano tiene lugar en el teatro de Iglau:

> Un niño de nueve años de edad *(sic),* hijo de un comerciante judío de esta ciudad de apellido Maler *(sic),* dio su primer recital de piano ante un gran público. El éxito cosechado por el futuro virtuoso fue grande. Habría sido aún mayor si el instrumento hubiera sido de la misma calidad que su excelente interpretación[75].

Bernhard, encantado con el éxito de Gustav, lo lleva a Praga y lo inscribe en un Gymnasium, una escuela secundaria superior. Se hospeda con una familia judía que se dedica al comercio del cuero, de apellido Grünfeld. Dos de los hijos están haciendo una carrera musical, Alfred como pianista y Heinrich como violonchelista. Son, respectivamente, ocho y cinco años mayores que Gustav, quien más adelante se quejará de que le robaron la ropa y los zapatos. Parece poco probable, dada la diferencia de tamaño y edad, pero el muchacho está atormentado. Un día entró en una habitación y vio a una criada revolcándose en el suelo con Alfred o Heinrich. «Escandalizado y asqueado», se apresuró a ayudar a la chica, sólo para ser «profundamente maltratado por ambos»[76]. Es una introducción violenta al acto amoroso, que le provocará una aprensión de por vida; pero ¿es cierto? Heinrich Grünfeld no menciona ningún incidente de este tipo en sus memorias[77], y tampoco parece haber ningún rencor entre él y la familia. Mahler contrata a un tercer hermano, Siegmund, como profesor en la Ópera de Viena; Alfred asiste al funeral de Mahler[78]. Una vez más, Mahler está dejando pistas falsas, inventándose una imagen de Cándido, un inocente entre los depravados.

Bernhard, de visita en febrero de 1872, se encuentra con que el muchacho es el último de su clase y está sumamente pálido. Se lo

lleva a comer a un restaurante y después a casa para que reciba otros tres años de cuidados maternales. Sin embargo, Gustav ha cambiado en los meses que ha estado fuera, se ha distanciado emocionalmente. En sus cartas a casa no cuenta nada de su vida interior, sólo cómo duerme, qué come y cómo se encuentran sus funciones corporales: «Me ha sentado mal un filete y una ensalada que tomé en el restaurante del tren, y al llegar he tenido que acostarme con una severa erupción cutánea y un terrible dolor de cabeza»[79]. Sufre de «malditas hemorroides»[80], migrañas, anginas[81] y «catarro estomacal». Incluso cuando se siente «estupendamente», añade: «Como en contadas ocasiones»[82]. En las cartas a su Maman, Proust revela una hipocondría similar, sustituta de una comunicación significativa.

El *barmitzvah* de Gustav se acerca. Según el calendario judío, debe recitar de la Torá el sábado 12 de julio de 1873, cantando un pasaje de la sección de Balac (Números 22:2 a 25:9). Tres meses antes de este evento, «el joven virtuoso Mahler» toca en el concierto que celebra la boda de la archiduquesa Gisela; tres semanas antes del *barmitzvah*, Marie da a luz otro hijo, al que llamarán Otto. Aunque no hay ningún documento sobre su *barmitzvah*, es inconcebible que un hijo del presidente del consejo no haya celebrado este rito de paso. Después de abandonar Iglau, Mahler mantiene su respeto por las tradiciones judías y su afecto por la sinagoga. Años después, siendo director de la Ópera de Viena, Mahler conoce a un cantante, Max Davidsohn, que en una época fue cantor de sinagoga. Mahler lo lleva a la sala de música de su hotel y le pide que cante una oración hebrea. Davidsohn entona el verso «No nos abandones en la vejez, cuando nuestras fuerzas empiecen a desfallecer», de la liturgia del Yom Kipur. «Sí —susurra Mahler—, eso es religioso. Así es como yo la oí de niño, entonada por el viejo cantor de nuestra sinagoga»[83]. Se sienta al teclado e improvisa sobre la melodía, atrapado por la *Sehnsucht*, una nostalgia de la herencia perdida. Si su *barmitzvah* se ha olvidado, puede que haya sido por una inminente tragedia familiar.

Ernst se está muriendo, consumido por una insuficiencia cardíaca congestiva, una secuela de la fiebre reumática. Gustav permanece junto a su cama durante meses contándole historias[84].

> He inventado todo tipo de cuentos de hadas horripilantes para él: sobre gigantes y monstruos terribles, con dos cabezas y cuatro brazos, que hacían las cosas más espantosas. Cuando esos monstruos ya no le impresionaban, les puse más brazos y diez, veinte, cien cabezas... hasta que ni siquiera eso satisfacía la febril y errante imaginación del enfermo, y tenían que tener miles y millones. Al final, en lugar de monstruos, lo que aparece en la escena no es más que una persona normal[85].

Ernst es admirador de Gustav, su amuleto de la suerte. Su muerte, el 13 de abril de 1875, representa una pérdida devastadora. Mahler llora como nunca antes (o después), y luego, de pronto, deja de hacerlo.

Durante el verano de ese mismo año, Mahler trabaja en una finca transcribiendo música para su administrador, Gustav Schwarz. Por las noches, escribe una ópera con Josef Steiner, el hijo de otro empleado. La ópera, *El duque Ernesto de Suabia*, se basa en una obra teatral de Ludwig Uhland (1787-1862) sobre el amor del duque por su amigo Werner. Mahler está escribiendo sobre su hermano. Después de escuchar a los muchachos cantar arias de la ópera, Schwarz le concierta una cita a Gustav con Julius Epstein, profesor del Conservatorio de Música de Viena. Bernhard se niega rotundamente, temiendo que «le corrompan las malas compañías en Viena»[86]. Schwarz lo convence para que lo deje ir. En Viena, Epstein le dice: «Señor Mahler, su hijo es un músico nato». Bernhard quiere que su hijo estudie comercio y se haga cargo de la destilería. «El joven tiene espíritu —bromea Epstein—, pero no para el comercio de bebidas espirituosas.» El 10 de septiembre de 1875, Gustav Mahler se matricula como alumno oficial en el principal conservatorio de música del Imperio.

Irse de casa a los quince años es un acto determinante. Yo me fui a los dieciséis a estudiar a otro país y en otro idioma. Un joven solo e inteligente es un imán para todo tipo de ambiciones adultas y recibe más atención de la que busca o puede manejar. Pero ser joven y estar lejos de casa no está nada mal. Los demás inventan roles y oportunidades para que las lleves a cabo, o no. Al igual que Mahler, yo no sentí nostalgia, ni me arrepentí de dejar atrás la tragedia y la fe. Cuando uno se va de casa, libera la facultad creativa de convertir la tristeza en arte. Mahler aún no es compositor, pero está en camino de encontrar un destino.

⁂

La ciudad de Iglau (Jihlava) se congeló en el tiempo durante los siguientes cien años, fosilizada como un pterodáctilo a comienzos de la Edad de Hielo. En mi primera visita, a mediados de los años ochenta, poco había cambiado desde que Mahler se había ido. La plaza del pueblo, que data de la época del Buen Rey Wenceslao, estaba igual, salvo por un edificio gris de hormigón en el otro extremo y el aleteo de banderas rojas alrededor del ayuntamiento. La escalera abovedada de la antigua casa de los Mahler, en la calle Pirnitzergasse, hoy Malinovskeho, era igualmente espeluznante, y el interior estaba

deteriorado. Los balcones se desmoronaban sobre el patio y sus barandillas formaban ángulos imposibles. Olía a col hervida y aguas residuales. En la pared exterior había una placa de bronce, pero no encontré ninguna referencia en la guía oficial de la ciudad, impresa en checo, alemán, francés, inglés y ruso. Mahler no era un héroe reconocido del régimen comunista. Como periodista extranjero, iba rodeado de guardaespaldas del gobierno. Una nube de dogmas y desinformación se cernía sobre la malograda plaza.

Me habían organizado una visita a los archivos municipales. En los sótanos del ayuntamiento, por una orden del Estado que nunca había sido revocada, todos los registros escolares y exámenes del último siglo y medio se habían mantenido en los archivos. Sin tener que insistir, pude leer el nombre de los compañeros de clase de Mahler y los trabajos que escribió. En uno de estudios religiosos resaltaba la firma y el sello del rabino Unger. Pregunté si podía hacer fotocopias. Un auxiliar me susurró en alemán que las fotocopiadoras estaban prohibidas en el «paraíso de los trabajadores». Transcribí rápidamente algunas líneas de lo que parecía el trabajo más notable, titulado «La influencia de Oriente en la literatura alemana», en el que le habían puesto un «insuficiente»[87]. Era fácil imaginar cómo un adolescente en este lugar aletargado podía soñar con un lejano Oriente, una válvula de escape. Sentí a Mahler muy cerca de mí en ese momento.

Seguí mi camino a Kaliste, la antigua Kalischt. La posada donde nació Mahler había sido alcanzada por un rayo, que la quemó totalmente, y fue reconstruida a escala. «Una casita muy miserable —decía Mahler—. Ninguna de las ventanas tenía cristales. Delante de la casa había un pequeño estanque. El pueblo, unas cuantas cabañas dispersas, estaba cerca»[88]. La casa seguía siendo una taberna.

Un cuarto de siglo después, ya no lo era. Después del comunismo, la tierra sin nombre vislumbró la oportunidad. En septiembre de 1998 abrió sus puertas el museo casa natal de Mahler en Kaliste, un edificio de aspecto oficial con avisos de seguridad y extintores en cada rincón. Me pidieron que escribiera un mensaje para ser enterrado en una cápsula de la fundación. Escribí algunas palabras sobre Mahler como hombre moderno y, mientras lo hacía, lamenté el comienzo de una estéril modernidad en ese lugar estático.

También Jihlava estaba restaurando la casa de la familia Mahler, cuya dirección era ahora Znojemska ulice 265/4. Los archivos habían sido trasladados, y un Hotel Gustav Mahler, de treinta y siete habitaciones con baño y televisión por satélite, dominaba la plaza. En el lado opuesto sonreía Ronald McDonald, sirviendo exactamente la misma comida a cuarenta y siete millones de clientes al día en ciento

diecinueve países[89]. La ciudad natal de Mahler se estaba homogeneizando progresivamente.

En busca de Mahler, salí de la ciudad y me adentré en un bosque donde el compositor David Matthews afirmó que había escuchado la apertura de la Primera Sinfonía en «el silbido del viento entre los árboles ... un sonido tan misterioso como ese La en los armónicos de las cuerdas»[90]. Era un día sin viento. Me senté en un tronco caído como ese niño de ojos oscuros llamado Gustav, completamente solo. De pronto, una historia me vino a la mente.

El muchacho en bicicleta

Una mañana de julio de 1937, un muchacho oyó las campanas de la estación de bomberos de Humpolec y persiguió a los camiones en bicicleta hasta Kaliste, donde la posada estaba en llamas. «Recuerda —le dijo su madre esa noche—, allí nació un músico famoso.» Veinte meses después, el 16 de marzo de 1939, el chico vio el cielo de Jihlava en llamas. Los alemanes habían prendido fuego a la sinagoga por orden de su *Gauleiter*, Arthur Seyss-Inquart, un patán de Stannern (Stonarov). El 28 de abril de 1939 Seyss-Inquart organizó un pogromo y expulsó a los mil doscientos judíos de la ciudad. «Recuerda —dijo la madre de Jiri—, el músico famoso cantaba en esa sinagoga.»

Y lo recordó. A lo largo de medio siglo de nazismo y comunismo, Jiri Rychetsky nunca olvidó a Gustav Mahler. Se convirtió en maestro de Humpolec, y después en su director, viviendo bajo el terrorismo de Estado y sin poder decir lo que pensaba. «Incluso aquí en casa —me dijo en el comedor de su modesto apartamento— mi esposa y yo no podíamos hablar por miedo a que los niños fueran a repetir algo al día siguiente en la escuela y nos metieran a todos en problemas. Así que hablábamos sobre Gustav Mahler y la exposición que yo estaba montando.»

La música de Mahler tuvo sus altibajos durante el comunismo checo. El primer ministro de Cultura, Zdenek Nejedly, había sido crítico musical y autor de una biografía de Mahler, pero sus sucesores apoyaban a los compositores de habla checa. En julio de 1960, Jiri Rychetsky colgó una placa conmemorativa del centenario en la pared de la taberna de Kaliste, «lo primero que hice por Gustav Mahler»[91], y comenzó a planificar una exposición permanente sobre Mahler en el museo de Humpolec. Cuando lo visité, me llevó a todas las sinagogas destruidas de la región. En Ledec pude ver el desván donde Mahler tocó un piano por primera vez. En el antiguo cementerio judío

encontré a sus abuelos enterrados cerca de un tío de Kafka. Jiri mantenía las tumbas arregladas.

Mahler era muy importante para el director de la estación de Humpolec, ya que le había mantenido cuerdo y humano en medio de un vacío moral. Algunos alumnos de Jiri me contaron que en clase les hablaba de Mahler como una luz en las tinieblas, *lux in tenebrae*, su escape del conformismo mortal del socialismo de Estado. Mahler era una palabra secreta que significaba libertad, significaba imaginarse una vida en otro sitio. Mahler significaba más en esa tierra sin nombre que en ningún otro sitio que yo haya visto o conocido.

---

52 Bruno Walter, *Gustav Mahler*, James A. Galston (trad.), Londres, Kegan, Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1937, p. 25.

53 Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig y Viena, E. P. Tal, 1923, p. 147.

54 Cfr. John Murray, *Handbook for Travellers in Southern Germany*, Londres, John Murray, 1858, p. 471; Počátek Cesty, *Gustav Mahler a Yihlava,* escrito por Vlastimil Sverak, Renata Piskova, Helena Nebdalova, Petr Dvorák (Yihlava: statni okresni archiv, 2000), p. 17, indica 17.000 en 1860.

55 Entrada «Iglau», *Jewish Encyclopedia,* Nueva York, Funk & Wagnalls, 1901-1905

56 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 109.

57 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* p. 69.

58 Počátek Cesty, *Gustav Mahler a Jihlava*, p. 17.

59 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 377.

60 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* p. 60.

61 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 224.

62 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* p. 60.

63 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 92.

64 Kurt Blaukopf (ed.), *Mahler: A Documentary Study,* Nueva York, Oxford University Press, 1976, p. 148.

65 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 5.

66 Počátek Cesty, *Gustav Mahler a Jihlava*, p. 17.

67 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, p. 28.

68 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 25.

69 Bertha (Szeps)-Zuckerkandl, *My Life and History*, Londres, Cassell, 1938, pp. 38-43.

70 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 11-12.

71 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* p. 85.

72 *Ibid.,* p. 152.

73 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 9-10.

74 Documento del profesor Jiri Rychetsky, publicado *Hlas '91,* 5 de diciembre de 1991.

75 Henry-Louis de La Grange, *Mahler: Vol. 1*, Londres, Victor Gollancz, 1974, p. 23.

76 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 7.

77 Grünfeld, *In Dur und Moll,* Leipzig, Grethlein, 1923, p. 19.

78 Información de Knud Martner, email, 30 de enero de 2009.

79 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 74.

80 *Ibid.,* pp. 27, 263.

81 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* p. 94.

82 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 301.

83 La Grange, *Mahler: Vol. 2*, *Vienna: The Years of Challenge (1897-1904),* Oxford, Oxford University Press, p. 173.

84 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 7.

85 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, pp. 164-165.

86 La Grange, *Mahler: Vol. 1,* p. 28.

87 Počátek Cesty, *Gustav Mahler a Jihlava*, p. 125.

88 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 52.

89 **www.macdonalds.com**

90 Philip Reed (ed.), *Britten and Mahler: Essays in Honour of Donald Mitchell on his 70th Birthday*, Woodbridge, The Boydell Press, 1995, p. 91.

91 *News About Mahler Research*, 23 de marzo de 1990

3
CIUDAD DE SUEÑOS (1875-1887)

El círculo mágico

La Viena que acoge a Gustav Mahler en septiembre de 1875 ha estado en obras durante quince años. Por orden del emperador Francisco José, la vieja ciudad se está circunvalando con el Ring, un anillo de edificios y parques monumentales: la Ópera (1869), la sala de conciertos Musikverein (1870), la universidad (1873), la Escuela de Artes y Oficios (1877). En los espacios entre ellos se encuentran las residencias palaciegas de refinados aristócratas y nuevos ricos judíos: los Ephrussi, Epstein, Gomperz, Todesco, Gutmann, Rothschild y Wittgenstein, financieros de una expansión económica. En los cuatro puntos cardinales de la ciudad se inauguran estaciones ferroviarias y llegan inmigrantes de todos los rincones del Imperio. La población de Viena se triplica en dos generaciones, pasando de 431.000 en 1851 a 1,36 millones en 1890[92]. Uno de cada cinco habitantes es checo de nacimiento. El componente judío aumenta de 6.000 en 1867 a 147.000 hacia finales del siglo, llegando a constituir el nueve por ciento de la población[93]; la mayoría vive en el empobrecido distrito de Leopoldstadt, conocido como Mazzeinsel, o Isla Matza.

La inmigración hará que Viena deje de ser una somnolienta sede de gobierno (como Ottawa o Canberra) y se transforme en un bullicioso centro de creatividad (como París y Milán). Sin embargo, Viena sigue siendo sinónimo de indulgencia sibarita, asoleándose en su *Schlamperei*, una especie de dejadez constitucional. Regida por un emperador divino y sus parientes, Viena se ve asfixiada por la historia, engordada por el fluir del café, los pasteles, los *schnitzel* de ternera y el alivio sexual. A Gustav Mahler le desagrada y le intriga a la vez. Como muchos adolescentes lejos de casa, ansía experiencias, pero no puede permitirse muchas cosas. Comparte una habitación con colegas sin dinero y da clases de piano para pagar el alquiler. En el conservatorio se apunta a las clases de piano con Julius Epstein, de armonía con Robert Fuchs y de composición con Franz Krenn. Epstein es un experto en Schubert, Fuchs un imitador de Brahms y Krenn un compositor de

misas. Los tres son reaccionarios, seguros como casas. Y entonces, estalla la revolución.

El 1 de noviembre de 1875, Richard Wagner llega a Viena para montar *Tannhäuser* y *Lohengrin* en la Ópera de la Corte. Aunque son obras tempranas e inocuas, la simple mención del nombre de Wagner provoca parálisis en la sala de profesores del conservatorio y algo parecido a la beatlemanía entre los estudiantes. Wagner produce el ruido más fuerte del mundo, con la orquesta más grande, las voces más potentes y los *fortissimi* más largos, golpeando el oído (en una famosa caricatura) como un minero golpea el carbón. Su sensualidad es provocativa. En *Tristán e Isolda* prolonga la resolución de un acorde durante cinco horas de tensión preorgásmica. Es emocionante, inquietante y polémico. Luchó en las barricadas de las revoluciones de 1848 y tuvo hijos con la esposa de su asistente. Escribe sobre las relaciones sexuales entre hermano y hermana y ataca al judío como «el enemigo nato de la humanidad pura y todo lo que hay de noble en ella … especialmente nosotros, los alemanes, seremos destruidos por ellos»[94]. Wagner divide rápidamente a cualquier grupo de personas en viejos y jóvenes, prudentes y curiosos, racistas y liberales. Edward Hanslick, el crítico musical más importante de Viena, afirma que su música es extremadamente peligrosa.

A cambio de supervisar dos óperas, Wagner puede elegir a los cantantes que más le gusten para su próximo Festival de Bayreuth. Su presencia enloquece Viena. «¡A que no adivinas con quién he estado! —grita el compañero de clase de Mahler, Hugo Wolf—. Con el Maestro. Con Richard Wagner … Y me dijo: "Querido amigo, le deseo mucha suerte en su carrera"»[95]. Mahler, demasiado pobre para asistir a las funciones, estudia el concepto que Wagner tenía de la ópera como *Gesamtkunstwerk*, una combinación de todas las artes, la apoteosis de la creación. La redención wagneriana, que ya no será gobernada por robustos cantantes, dota de autoridad al director como figura central de la interpretación. Mahler, que se ha apuntado a clases de dirección, se propone cumplir la misión de Wagner marcando su huella de director en todo lo que interpreta. «Cuando me siento deprimido, pienso en Wagner y vuelvo a animarme —declara—. ¡Es sorprendente que una luz como la suya haya llegado a este mundo!»[96].

Mahler ingresa en la Sociedad Académica Wagner, fundada por un paisano de Iglau, Guido Adler, y asiste a las clases de Anton Bruckner, a quien Hanslick apoda «Wagner sinfónico». Soltero, medio monje, caótico y torpe, Bruckner compone sinfonías de una hora que nadie interpreta. Los domingos toca el órgano en la capilla del emperador.

Gracias a sus buenas conexiones, le dan la oportunidad de estrenar su Tercera Sinfonía con la Filarmónica de Viena. El concierto, que tuvo lugar el 16 de diciembre de 1877, fue un desastre. Los músicos, molestos por el confuso compás de Bruckner, tocan notas falsas y hacen muecas. El público abandona poco a poco la sala hasta que al final quedan sólo veinticinco personas. Dos de ellas, Mahler y su amigo Rudolf Krzyzanowski, están tan entusiasmadas que hacen una transcripción para piano a cuatro manos. Aparte de las sonoridades wagnerianas, a Mahler le ha cautivado una melodía fúnebre en las trompas con un eco de alegría en las cuerdas, un indicio de que la música puede transmitir emociones totalmente opuestas.

La reducción para piano, escrita por los dos estudiantes, se publica; en agradecimiento, Bruckner le regala el manuscrito a Mahler y, cuando lo ve a la hora de comer con un bocadillo de queso, le compra una cerveza. Mahler llama a Bruckner su «padre artístico»[97], y pasa por alto los repetidos comentarios despectivos que este hace sobre su condición de judío. Es el precio que debe pagar por tener un mentor.

En Viena los judíos están acostumbrados al abuso, pero el tono es cada vez más virulento. Una caída del mercado de valores en 1873 es imputada a especuladores judíos. En 1879 se impone un límite a los cargos universitarios ocupados por judíos. En su libro *La obra de arte del futuro*, Wagner destaca el «modernismo judío» como «algo bastante miserable y muy peligroso»[98], por lo que la demonización de los judíos será vista como algo culturalmente aceptable. Una asociación estudiantil especifica:

> Todo hijo de madre judía, todo hombre por cuyas venas corre sangre judía carece de honor por naturaleza y de toda emoción refinada. No es capaz de distinguir entre lo sucio y lo limpio. Es un ser inferior desde el punto de vista ético. Por lo tanto, las relaciones amistosas con un judío son deshonrosas; cualquier forma de asociación con ellos ha de ser evitada. Es imposible insultar a un judío[99].

La palabra «antisemitismo» aún no existía. El término, cuya creación se atribuye a Wilhelm Marr, un agitador que se casó tres veces con judías antes de descubrir que las aborrecía, aparece impreso por primera vez en enero de 1881 reemplazando a *Judenhass*, «odio al judío». Karl Lueger, un político local, se sube al carro. «Sin la prensa judía, no existiría el antisemitismo», proclama, acusando a los judíos de controlar los medios de comunicación. Lueger acuña una equivocación clásica: «Wer Jude ist bestimme Ich» («Yo decido quién es judío»). Adolf Hitler será uno de sus admiradores. La espantosa posibilidad del genocidio está germinando en el Ring de la Viena de Mahler.

Sintiéndose amenazado, Mahler hace lo que han hecho los judíos

desde hace siglos. Se refugia en un gueto de buenos amigos, casi todos judíos, y baja la cabeza. No necesita hacer mucho para que se acuerden de él. Los estudiantes mayores, percibiendo su talento, quieren estar a su lado. Krzyzanowski y su hermano Heinrich se aseguran de que tenga algo que comer cada día. Anton Krisper comparte sus ensayos. Friedrich Löhr, un estudiante de Arqueología, lo lleva a conferencias exóticas. Guido Adler, el wagneriano, le ayuda a encontrar trabajo. Emil Freund, un estudiante de Derecho, le da consejos financieros. Natalie Bauer-Lechner, una chica poco atractiva, hija de un librero, le hace ojitos. En pleno invierno, lo ve caminando por la calle mientras corrige una sonata, sin percatarse de que va dejando tras de sí una estela de partituras. Alguien debería ocuparse de ese muchacho, piensa.

Al terminar su primer año, Mahler gana el premio de composición del conservatorio con un bonito movimiento, en La menor, de un cuarteto con piano. Es la más antigua de las partituras existentes de Mahler, una obra (según él) poco original; el manuscrito, que se encuentra en la Biblioteca Pierpoint Morgan de Nueva York, lleva el sello del editor de Bruckner, Theodor Rättig, que probablemente la rechazó. A los dieciocho años, Mahler suspende sus exámenes en Iglau y se ve obligado a repetirlos para poder ingresar en la Universidad de Viena para estudiar literatura alemana antigua, filología, historia del arte, filosofía y arte griego. Aburrido, pasa «una temporada en los bosques de Viena»[100], devorando libros de Goethe, Nietzsche, Jean Paul, Schopenhauer, Hebbel, Hoffmann, Hölderlin, Dehmel, Dickens, Dostoievski. «Bücher fresse ich immer mehr und mehr» («estoy devorando más y más libros»), dice[101]. La poesía se convierte en una obsesión, hasta tal punto que piensa en dejar la música[102]. Lee al místico persa Jalal ad-Din Rumi en una edición de Friedrich Rückert, traductor del Corán. También llega a sus manos otro libro de Rückert con poemas sobre la muerte de sus dos hijos en el invierno de 1883-1884. Se titula *Canciones a la muerte de los niños.*

Durante ese verano, se enamora de Marie Freund, una prima de Emil, y unas semanas después, de Josefine Poisl, hija del director de correos de Iglau. «Un nuevo nombre está inscrito en mi corazón junto al tuyo —le cuenta a Krisper— sólo como un susurro y un rubor, pero con la misma fuerza»[103]. En invierno se une a un club wagneriano que se reúne en un restaurante vegetariano. Sus directores son el doctor Victor Adler, fundador del Partido Socialdemócrata, un colega médico, Albert Spiegler, el arqueólogo Löhr y el escritor Hermann Bahr. Mahler se deja la barba y se hace vegetariano. «El sobreesfuerzo y la desnutrición lo han vuelto muy nervioso —afirma Emma Adler, la

esposa del médico—. Hablaba solo por la calle, gesticulando con los brazos»[104].

Su nuevo amigo del club es Siegfried Lipiner, un judío de Galitzia[105] cuyo drama *Prometeo desencadenado* (1876) fue elogiado por Wagner. Prohibido en Bayreuth por recitar textos de Nietzsche, Lipiner y sus escritos se ganan la eterna adulación de Mahler. «A veces me divierte lo cerca que mi "música" está de la tuya», le dice Mahler, erróneamente[106]. Lipiner es un hombre acabado que termina trabajando como bibliotecario del Parlamento. La razón por la que Mahler tolera sus «opiniones tan sumamente notables» es un misterio, pero su amistad es inextricablemente simbiótica[107]. Lipiner se casa con dos de las compañeras de Mahler y se acuesta con su amante. No es el único amigo de Mahler que va detrás de sus mujeres. ¿Es que los socios del club son, tal vez, algo más que colegas? ¿Acaso era gay el círculo de Mahler? A los expertos en estudios de género que han desvelado la homosexualidad de Händel, Schubert y Chopin con las pruebas más mezquinas les encantaría sacar a Mahler de un supuesto armario. Sin embargo, no existe ningún indicio de amor carnal entre Mahler y otros hombres, solamente un afecto platónico expresado de manera extravagante. A sus veinte años, Mahler ha aprendido a hacer amigos y a dejar huella en la gente. Ahora está preparado para romper el estrecho Ring de Viena y abrirse camino en el grande y amplio mundo.

Las canciones del joven viajero

Los padres de Josefine Poisl le prohíben responder a las cartas de Mahler. El joven músico escribe tres canciones desesperadas. «¡Lloro por ti desde las profundidades de la miseria! ... ¡Adiós! ¡Mi salvación! Mi luz...»[108]. Los títulos son inocuos, «En primavera», «Canción de invierno» y «Danza de mayo en el verde», pero las letras son sombrías y desesperanzadas: «No estoy ciego y sin embargo no veo, no tengo oscuridad ni luz». Invita a la muchacha a compartir un abismo de tristeza: «Nuestra felicidad se ha acabado, perdida para siempre». La última palabra, *ewig*, es un arquetipo de Mahler (véase p. 237). Un psicoanalista freudiano cree que ese momento, la pérdida de Josefine, es el evento que lo convierte en compositor:

> Normalmente, el primer gran fracaso amoroso del adolescente o adulto joven deja una huella imborrable en el alma: es mucho más accesible conscientemente, y por lo tanto doloroso, que la catástrofe de Edipo, que permanece profundamente enterrada y es prácticamente inaccesible. La experiencia es tan intensa y

desesperada que también puede llevar al suicidio[109].

Antes de finalizar el año, Josefine se casa con el director del instituto de Iglau. Mahler reacciona con *Das klagende Lied (La canción del lamento)*, «la primera obra en la que realmente me encontré a mí mismo como Mahler»[110]. Es una fábula al estilo de los hermanos Grimm sobre una reina que promete casarse con el primer hombre que le traiga una flor roja. Dos hermanos se adentran en el bosque para buscar la flor. El hermano bueno la encuentra y el hermano malo lo mata. Un ministril fabrica una flauta con uno de los huesos de la víctima y la tañe como un lamento *(klagend)* en la boda. La emoción, para Mahler, es un relato sobre dos hermanos, uno de los cuales debe morir: él mismo o Ernst.

La canción del lamento no es una cantata formal, sino más bien un *tableau vivant*, un espectáculo para después de cenar. Mahler está buscando un mercado. Su compañero Hugo Wolf le sugiere que componga una ópera basada en un cuento de hadas de Rübezahl sobre un duendecillo de las montañas Sudetes. Mahler decide que no. Tras abandonar la universidad, Mahler es recomendado por el editor Rättig a un agente, Gustav Löwy (Levi), quien le ofrece un trabajo de verano en Hall, un balneario cerca del lugar de nacimiento de Bruckner. Hall dispone de un teatro de madera, una plaza de mercado medieval y todos los requisitos del *kitsch:* los urinarios de su restaurante están rotulados como «cerveza», «vino» o «sidra». Mahler dirige una orquesta de quince músicos y, en los descansos, pasea por el parque con el carrito y el bebé de la soprano. Mientras da los últimos toques a *La canción del lamento*, sufre fuertes dolores en el diafragma. Se siente como si otra persona intentara salir de su cuerpo.

En septiembre de 1881, Löwy lo envía a Laibach (Liubliana), capital de Eslovenia, una provincia que está siendo repoblada con germanoparlantes. Liubliana tiene un teatro barroco, construido en 1765, y una orquesta de dieciocho músicos. Durante siete meses, Mahler dirige Weber, Verdi, Donizetti, Rossini, Gounod y Mozart, así como quince operetas. Se aloja con la familia de Krisper en un apartamento encima de la librería, frente al ayuntamiento. En los ensayos exige una atención total. Una soprano, irritada por la austeridad de Mahler, se sienta encima de la tapa del piano, se sube la falda y agita las piernas burlándose de él.

Durante todos esos meses, Mahler espera el fallo del Premio Beethoven. El director del concurso es Johannes Brahms, y el jurado está formado por el compositor Karl Goldmark, el director Hans Richter, el profesor de Mahler Krenn y el concertino Josef Hellmesberger. Con un tribunal tan retrógrado, el resultado era de

prever. La obra ganadora es un concierto para piano en Si bemol menor del profesor Robert Fuchs, un radiante ayudante de Brahms. *La canción del lamento* no recibe ni una mención. Mahler se la envía a Liszt, esperando un comentario favorable, pero a esa leyenda envuelta en su sotana no le gusta la obra y Mahler se resigna a vivir «una vida infernal en el teatro»[111]. Pasa las navidades de 1882 en Iglau, donde su madre se queja del lento progreso de su hijo y Löwy le echa una mano ofreciéndole un trabajo en Olmütz (Olomuc), una plaza fuerte de Moravia donde el director de orquesta ha sido despedido por darle una paliza al director del teatro. Mahler se instala en la ciudad y tiene sólo cuatro días para ensayar dos épicas de Meyerbeer, *Les Huguenots* y *Robert le Diable*. Sus ensayos dejan a los cantantes afónicos, y a la orquesta, revolucionada por su preciosismo. «La precisión —declara Mahler— es el alma de la interpretación artística.» «Curiosamente —señala el barítono Jacques Manheit— nadie se atrevía a contradecirle»[112]. Esta es la primera imagen del Mahler purista, fanático de la fidelidad al texto.

«Sufro por mis Maestros —se queja, solo, estresado y desesperadamente hambriento—. En el restaurante me muero de hambre porque todos los platos tienen carne. En mi apartamento estoy acosado por el sonido de dos pianos. No tengo absolutamente nada para leer»[113]. Manheit lo ve un día en el desayuno, con aspecto triste. Mahler le comenta que su padre está enfermo. El barítono continúa:

> Al día siguiente, de camino al teatro, vi a un hombre corriendo como un demente, llorando a voz en grito por la calle. Con cierta dificultad, reconocí a Mahler. Recordando la conversación del día anterior, le pregunté ansiosamente: «Por Dios, ¿le ha ocurrido algo a tu padre?». «Peor, mucho peor —aulló Mahler —. Ha sucedido lo peor. Ha muerto el Maestro.» Era el 13 de febrero de 1883. Richard Wagner nos había dejado[114].

Cuatro meses después, Mahler reanuda su camino. La ciudad de Olmütz se encuentra entre Dresde y Viena, en la ruta de los teatros, y Mahler encuentra un trabajo en Kassel, al otro lado de la frontera alemana. Kassel tiene cien mil habitantes, una orquesta de cincuenta músicos y un teatro dirigido militarmente por el barón Adolph von und zu Gilsa, un héroe de la guerra franco-prusiana que ostentaba la Cruz de Hierro. Mahler es amonestado por marcar con el pie durante el ensayo y por hacer reír al coro. Un teatro real prusiano no es lugar para bromas, le informan.

Los patrocinadores de la primera fila se quejan de que su energía nerviosa les molesta, y el director principal, Wilhelm Trieber, tiene celos. Mahler no está contento, pero no puede irse, aún no. Se ha enamorado de una cantante, Johanna Richter. Ella parece estar

dispuesta, pero él «teme lo inevitable». En Nochevieja, la historia termina en llanto.

> Cuando sonaron las campanadas, las lágrimas brotaron de sus ojos. Me sentí terriblemente mal por no poder enjugárselas. Se fue a la habitación de al lado y estuvo un rato, en silencio, junto a la ventana. Cuando volvió, seguía llorando. Una tristeza indescriptible se interpuso entre nosotros, como un eterno *(ewig)* tabique. Lo único que pude hacer fue apretar su mano e irme. Cuando salí por la puerta, las campanas repicaban y se escuchaba el solemne coral desde la torre. Ah, querido Fritz, era como si el Gran Director del Mundo lo hubiera puesto en escena a la perfección. Toda la noche lloré en mis sueños[115].

Parece como si Mahler estuviese observando los acontecimientos a través de una ventana, guardando su dolor para el arte. Compone seis canciones, «todas dedicadas a ella», cuatro de las cuales forman un ciclo: *Lieder eines fahrenden Gesellen (Canciones de un camarada errante* —a veces traducido como «caminante»—). La primera describe el día en que su amada se casa con otro hombre. Un paseo matutino se convierte en desgracia; piensa en hacerse daño con un cuchillo, pero dos ojos azules le señalan tenuemente el camino a casa. Los versos son ingenuos, incluso trillados, pero la música es totalmente nueva, una voz que no le debe nada a las enseñanzas establecidas. Sus melodías son temerarias. Suben vertiginosamente y bajan en picado, cambiando la dignidad por puro dolor, atacando la soledad, la pobreza y la muerte. Al igual que Freud, Mahler recurre a la experiencia personal para darle sentido a la vida. Está comenzando a definir una misión.

Para evitar el rechazo, guarda las canciones en un cajón, pero no las olvida. La segunda, «Ging heut' Morgen», se convertirá en el comienzo de su Primera Sinfonía. La cuarta, «Zwei blaue Augen», aparece en su tercer movimiento. Mahler está almacenando materiales y experiencias para una gran declaración. Mientras tanto, compone música incidental para el exitoso *tableau* «El trompetista de Säckingen» y envía las reseñas a Praga, Leipzig y Hamburgo con la esperanza de conseguir un mejor empleo. Mientras espera una respuesta, Hans von Bülow llega a Kassel con su orquesta de Meiningen. Bülow es el ayudante cuya esposa es seducida por Wagner durante los ensayos de *Tristán e Isolda*. Su forma de dirigir, intensa y diáfana, embelesa a Mahler. «Le ruego —le escribe— que me lleve con usted como sea posible y me deje ser su alumno incluso aunque tenga que pagar las clases con mi propia sangre»[116]. Bülow no es hombre al que se deba implorar. Psicológicamente herido por la traición de Wagner, envía la nota de Mahler a Trieber, quien exige su despido.

Gilsa escribe a Berlín pidiendo permiso para despedir a Mahler (en Prusia hacen las cosas siguiendo las normas). Mahler no se arrepiente,

y rompe su contrato aceptando dirigir el oratorio *San Pablo* de Mendelssohn en un prestigioso festival de verano. Gilsa apela a la «nobleza» de Mahler para que le ceda ese concierto a Trieber. Mahler se niega. Trieber retira su orquesta del festival y Mahler, con extraordinaria *chutzpah,* llama a la banda de la Octogésima Tercera Infantería. Una solista profesional, Rosa Papier de Viena, anota el nombre de Mahler en su diario y le empiezan a llover regalos de coristas adineradas, incluyendo un reloj de oro que reemplazará al que los alguaciles le embargaron cuando no tenía para pagar el alquiler. Mahler acepta la primera oferta de trabajo que aparece en su buzón, como director suplente de Arthur Nikisch en Leipzig, comenzando al año siguiente. Hasta entonces, trabaja de suplente en el Teatro Alemán de Praga, donde, llegando de la estación con fiebre y dolor de garganta, se lanza de cabeza a un ensayo de *Lohengrin*. Mahler tiene veinticinco años y ni un minuto que perder.

El fanático anda suelto

Desde ese momento hasta el final de su vida, cada trabajo que acepta y cada concierto que da están marcados por un esfuerzo sobrehumano. «El nuevo director, que emplea toda su energía en la labor, se movía demasiado en el escenario», señala el astuto representante de Praga, Angelo Neumann[117]. El primer éxito de Mahler es un *Don Giovanni,* interpretado con una orquesta más pequeña y en un estilo más auténticamente mozartiano.

Tanto dentro como fuera del teatro, Mahler es un hombre poseído. En sus habitaciones riñe a los niños por hacer ruido. Tiene un romance con una cantante, Betty Frank, que canta tres canciones suyas en abril de 1886, pero lo rompe cuando el chisme llega a Iglau. Su intensidad es aterradora. Sus conocidos sospechan que sufre de algún desorden mental y temen que esté camino del asilo, como sus compañeros de clase Hans Rott, Hugo Wolf y Anton Krisper. La gente se señala la cabeza con el índice cuando ven a Mahler a toda velocidad por la calle, chocando con peatones y vehículos. No puede detenerse; siente la muerte a su puerta. Su padre está mal de los riñones y su madre, a los cuarenta, apenas puede caminar. Sus dolores de garganta son frecuentes y sufre migrañas paralizantes —no sólo destellos y dolores de cabeza, sino fuertes ataques que le hacen sentir como si la cabeza le fuera a explotar—. Muchas veces sale a rastras, medio ciego, hasta el trabajo, donde la cabeza se le despeja en cuanto comienza a sonar la música. Cambia su dieta y hace muchísimo ejercicio. Físicamente

está en plena forma, pero la procesión va por dentro. Piensa en Ernst y se pregunta por qué él está vivo mientras que su hermano está muerto y enterrado. Debe intentar que cada día, cada hora y cada minuto cuenten de la mejor manera posible.

Después de pasar un año en Praga, se traslada a Leipzig, una ciudad culta en la que Bach había sido organista, y Mendelssohn, director de orquesta. Además, era la cuna de Wagner. Irrespetuoso de todo linaje, Mahler critica con vehemencia a la orquesta, que se queja al ayuntamiento de que «A Herr Mahler no le satisface ni un solo músico y ... lo que pide es absolutamente imposible»[118]. Arthur Nikisch, el director principal, es un húngaro lánguido, cinco años mayor que Mahler y ya mundialmente famoso por «hipnotizar» a las orquestas con sus ojos centelleantes. Los músicos lo llaman «Der Magier», el mago. Nikisch se da de baja por enfermedad antes de comenzar la temporada y Mahler se hace cargo de su primer ciclo de *El anillo del nibelungo*, dirigiendo diecisiete conciertos en un mes. Introduce las tubas wagnerianas y baja el foso de la orquesta para obtener la misma dispersión de sonido que en Bayreuth. El público nota la diferencia en seguida:

> Mahler es pasión, inquietud, nerviosismo; Nikisch posee una sobriedad serena, circunspecta y sensata. Mahler dirige a lo grande, con trazos amplios, con fuerza elemental; Nikisch se esfuerza más por el mínimo detalle, por el matiz refinado. Mahler es ingenioso, desenfrenado, a menudo caprichoso; Nikisch siempre es distinguido, fluido y elegante ... los mechones de su pelo, cuidadosamente arreglados, ondulan graciosamente con el ritmo, sus ojos brillan con una luz melancólica y soñadora[119].

Max Staegemann, director del teatro, mantiene a sus dos directores bien alejados. Invita a Mahler a su casa y le presenta al capitán Karl von Weber, nieto de Carl Maria von Weber, cuyos huesos fueron repatriados de Londres por Wagner. Weber es el padre de la ópera romántica alemana, un mártir del arte nacional. Mahler conoce *Der Freischütz* y el capitán le enseña la ópera inacabada *Los tres Pintos*. Junto con el capitán Weber y su ingeniosa esposa, Marion, Mahler emprende la adaptación de la torpe comedia sobre un hidalgo español a quien dos rivales enamoradas le roban la identidad. «Te sorprenderá lo poco que es de Weber —dice Mahler de la nueva versión—, no mucho más que algunos temas maravillosos, ni una nota de la orquestación»[120]. Le interpreta algunos fragmentos de la partitura a Richard Strauss, que se encuentra en Leipzig dirigiendo su Sinfonía en Fa menor. Strauss opina que *Pintos* es una «obra maestra», y Mahler, «un músico extraordinariamente inteligente». Entre los jóvenes compositores se crea una alianza de conveniencia, un acuerdo tácito

de que se ayudarán mutuamente.

Visitando a los Weber todos los días mientras termina la ópera *Pintos,* Mahler se enamora de Marion, una recatada judía, madre de tres niños. «He conocido a una hermosa persona aquí en Leipzig —le cuenta a su amigo Fritz Löhr—, de esas que te impulsan a hacer tonterías»[121]. Lo que ocurre después no está claro. Mahler cuenta más tarde que Marion lo dejó plantado en el andén, billetes en mano, esperando para fugarse juntos. A la compositora inglesa Ethel Smyth, que estudiaba en Leipzig, le cuentan que Weber se subió al tren cuando arrancaba, disparando en todas direcciones. En cualquier caso, Marion se quedó con su marido.

Mahler está conmovido e inspirado por la pérdida de su último amor; dice que Marion «le dio nuevo sentido a mi vida»[122]. Sueña que está en un ataúd rodeado de coronas y Marion aparece quitando las flores. Un libro de cuentos para niños —*Des Knaben Wunderhorn (El muchacho de la trompa mágica)*— que le han prestado los hijos de Marion le sugiere una idea para su primera sinfonía:

> Cuando terminé el primer movimiento —era casi medianoche—, corrí a casa de los Weber y lo toqué para ambos. Tuvieron que ayudarme al piano, tocando en los agudos y los graves para aumentar el «La» armónico del principio. Los tres estábamos muy entusiasmados y felices: creo que nunca he vivido un momento más maravilloso con mi Primera Sinfonía[123].

Tiene una expresión «medio ilusionada, medio preocupada». «No puedo evitarlo, simplemente tengo que componer», les dice a sus amigos[124]. «Dentro y alrededor de mí, todo está en un estado incipiente»[125].

En enero de 1888, Mahler dirige *Los tres Pintos*, por la que recibe ovaciones de pie, y el rey de Sajonia charla con él «de manera muy amigable ... durante todo el intermedio»[126]. La ópera se representa en Hamburgo, Múnich, Dresden, Kassel, Praga y Viena. Mahler recibe un cheque del editor por 10.000 marcos y le dice a sus padres que seguramente interpretarán su sinfonía, «ya que ahora soy un hombre famoso»[127]. Pero *Pintos*, que según Chaikovski es una ópera «idiota», no se reestrena, y Mahler, impaciente, se pelea con el director de escena, por lo que Staegemann se ve forzado a despedirlo.

Vuelve a estar sin trabajo, pero muy presente en el ambiente musical. Guido Adler organiza una comida con David Popper, director del departamento de cuerdas de la Academia de Música Franz Liszt y agente de bolsa de Budapest. Popper coordina una cita para que Mahler conozca al barón Franz von Beniczky, intendente general de teatro. Beniczky había reservado a Felix Mottl para el cargo, pero, al enterarse de que éste se niega a aprender húngaro, contrata a Gustav

Mahler como director artístico de la Ópera Real Húngara, el segundo teatro del Imperio de los Habsburgo.

---

92 Información de *Statistiches Amt der Stadt Wien*, p. 40.

93 George F. Berkeley, *Vienna and its Jews*, Cambridge, Massachusetts, Abt Books, 1988, p. 35.

94 Joachim Köhler, *Richard Wagner: The Last of the Titans*, Stewart Spencer (trad.), New Haven y Londres, Yale University Press, 2004, p. 480.

95 Wolf, *Eine Persönlichkeit in Briefe, Familienbriefe*, pp. 10-14.

96 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* p. 17.

97 Guido Adler, citado en Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, p. 27.

98 Brigitte Hamann, *Hitler's Viena, A Dictator's Apprenticeship*, Thomas Thornton (trad.), Nueva York, Oxford University Press, 1999, p. 78.

99 Arthur Schnitzler, *My Youth in Vienna,* Catherine Hutter (trad.), Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1971, p. 128.

100 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 200.

101 Véase Herta Blaukopf en Friedbert Aspertsberger y Erich Wolfgang Partsch (eds.), *Mahler- Gespräche*, Innsbruk, Studien Verlag, 2002, pp. 96-116.

102 Specht, *Gustav Mahler*, p. 17.

103 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 58.

104 Emma Adler, en Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 156.

105 Región de Europa Central que toma su nombre de su primera capital, la ciudad de Halicz. En 1772 fue anexionada por Austria en la primera partición de Polonia. Actualmente forma parte de la República de Ucrania. *[N. de la T.]*

106 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 243.

107 Véase Edward Timms (ed.), *Freud and the Child Woman, The Memoirs of Fritz Wittels,* New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, p. 329.

108 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, pp. 65-66.

109 Emanuel E. García, email a Norman Lebrecht, 5 de mayo de 2009.

110 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 162.

111 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 104.

112 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 30.

113 Gustav Mahler, *Selected Letters,* pp. 68-69.

114 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 31.

115 Gustav Mahler, *Selected Letters,* pp. 33-34.

116 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 113.

117 Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 38.

118 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 177.

119 Bela Diosy, en Zoltan Roman, *Gustav Mahler and Hungary*, Budapest, Akademia Kiado, 1991, pp. 149-150.

120 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, pp. 169-170.

121 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 101.

122 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 150.

123 *Ibid.*

124 Lebrecht, *Mahler Remembered,* pp. 43-44.

125 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 109.

126 McClatchie, *The Mahler Family Letters,* p. 51.

127 *Ibid.,* p. 54.

4
UNA SINFONÍA COMO EL MUNDO (1887-1891)

Violetas y castañas

Budapest es un lugar volátil, aislado por su particularidad lingüística. Con medio millón de habitantes en cada orilla del río Danubio, Budapest proclama la superioridad de todo lo húngaro, comenzando por un idioma que, a pesar de ser elocuente, no guarda relación con ningún otro —excepto, lejanamente, con el finés—. Aprender húngaro es un reto. Con veintisiete casos diferentes, el húngaro es capaz de expresar un refinamiento exquisito y también de insultar de una manera asombrosa, cualidades que puede intercambiar sin previo aviso. Budapest es alternativamente romántica y taciturna. Pest, según dicen, huele a violetas de primavera, mientras que «Buda y el otoño nacieron de la misma madre». La ciudad tiene el récord mundial de suicidios, treinta y dos al año por cada cien mil habitantes. Existe incluso una canción del suicidio, «Domingo triste»:

> Los ángeles no tienen intención de devolverte.
> ¿Se enfadarían si me reúno contigo?

Uno de cada cinco habitantes es judío (el alcalde de Viena la llama Judapest); la mayoría del resto son fervientes nacionalistas. Sin embargo, a pesar de su separatismo, Budapest es agresivamente cosmopolita, decidida a igualarse con Viena. Si Viena inaugura un teatro de la ópera en 1869, Budapest ha de tener uno nuevo en 1884. Si la Ópera de Viena forma parte de la casa imperial, la de Budapest debe ser un «regalo del emperador». La primera tarea que ha de afrontar un director de la Ópera de Budapest es cómo ser un magiar. Mahler se ofrece en octubre de 1888:

> He estado estudiando la situación en Budapest durante tres meses y he descubierto muchos hechos sorprendentes. El más asombroso es que Hungría, más rica en voces espléndidas que cualquier otra nación europea, no ha hecho ningún esfuerzo serio por crear una ópera nacional ... estoy sumamente asombrado de que la cuestión del idioma de interpretación no haya sido objeto de una profunda preocupación[128].

Promete excluir a los cantantes extranjeros de una «institución nacional verdaderamente húngara» y, junto con Odon von Mihalovics, de la Academia Liszt, fomentar el talento local. Dos óperas de *El anillo* de Wagner serán cantadas en húngaro antes de Navidad. Al adoptar la retórica nacionalista y equipararla con la excelencia artística, Mahler da en el clavo. A los nacionalistas no les queda más remedio que criticar su salario, su contrato de diez años y su inexperiencia a los veintiocho años, ya que nunca antes ha dirigido un teatro de la ópera. Sin embargo, Mahler ha aprendido mucho en sus años de aprendiz. En su primer ensayo, lleva de la mano a cada cantante hasta su puesto en el escenario, estableciendo un contacto personal. Con la orquesta utiliza elogios mezclados con exhortaciones feroces, y acaba adquiriendo una palidez cenicienta.

La Navidad llega y se va sin un *Anillo*, y la prensa comienza a murmurar. El 26 de enero de 1889 Mahler entra en el foso, las luces se atenúan y los Mi bemol del preludio de *El oro del Rin* comienzan a rugir. Cuando el sonido llega al público, se ve una nube de humo saliendo de la concha del apuntador, seguida de una lengua de fuego. Mahler continúa dirigiendo y con su compostura evita una estampida. Cuando llegan los bomberos, anuncia una pausa de media hora. Después, los Mi bemol vuelven a sonar. Esta es la primera experiencia que tiene Budapest con la saga de dioses y avaricia de Wagner. A la mañana siguiente, los críticos escriben que el Wagner de Budapest es mejor que el de Bayreuth. «La masa de oro resplandecía [desde el fondo del Rin] de una manera excepcional», exclama una reseña[129]. Durante *La valquiria* se oyen gritos de «Eljen Mahler!» («¡Viva Mahler!»). Beniczky, el jefe de Mahler, lo felicita en una carta abierta al periódico más importante, *Pester Lloyd:*

> Distinguido señor director: la producción de estas obras gigantescas en relativamente poco tiempo y con esta perfección musical y escénica habría enorgullecido a cualquier teatro de la ópera ... Usted, señor, ha demostrado que las más grandes obras de arte contemporáneo se pueden producir ahora sin ayuda externa e íntegramente en húngaro. Esta situación llena de alegría a todo patriota[130].

Sin embargo, el teatro es clausurado antes de extenderse la euforia. El 30 de enero de 1889, el príncipe heredero, Rodolfo, hijo de Francisco José, y su novia de dieciocho años de edad se suicidan en su pabellón de caza de Mayerling, al suroeste de Viena. Se declara el luto oficial y se teme que haya disturbios civiles. Rodolfo era popular en Hungría como defensor de los derechos de los magiares. Las calles de Budapest se visten de negro. Mahler, completamente frustrado, recibe más malas noticias. Su padre está mal de salud. Decide enviarle dos

cestas de uvas y un cajón de naranjas, asegurándole a su hermana Justi que «cuando la necesidad sea mayor, iré inmediatamente». El 18 de febrero recibe un telegrama. Bernhard ha muerto a los cincuenta y dos años y Gustav se convierte en jefe de una familia rebelde.

Un golpe triple

No existen referencias acerca de la reacción de Mahler ante la muerte de su padre. Bernhard Mahler es enterrado en el cementerio judío de Iglau. La viuda y los hijos se hacen un pequeño desgarro en la solapa de sus vestiduras con una navaja. Ante la tumba abierta, el hijo mayor debe recitar el *kadish*, una santificación del nombre de Dios. ¿Recita Mahler el *kadish?* Él ya no es practicante, pero no querría herir a su madre, ni ofender al rabino Unger. Bernhard habría esperado que Gustav recitara el *kadish* para que su alma descansara en paz. Este puede ser el último rito religioso que Mahler realiza como judío.

El ritual ortodoxo exige que la familia se siente en sillas bajas durante la semana de duelo para recibir visitas de consuelo. Mahler permanece toda la semana en Iglau. Tiene mucho que hacer. De sus cinco hermanos vivos, sólo Poldi (Leopoldine) está establecida: casada con un empresario vienés, Ludwig Quittner, a quien Mahler odia tanto que no puede ni pronunciar su nombre[131]. Alois, de veintiuno, está en el ejército; Justi, de veinte, se encarga de la casa. Otto y Emma, de quince y catorce años respectivamente, son casi unos extraños para él.

Gustav decide que Otto estudiará piano en Viena y vivirá con Poldi. Justi se ocupará de Emma y de su madre. «Debo evitar todo gasto innecesario», le advierte, aunque añade que «naturalmente, en el caso de nuestra querida madre no ahorraremos *nada,* y siempre estaré disponible *con mucho gusto* si se trata de *sus* necesidades y deseos»[132]. No le guarda rencor a su padre. Mientras que el fallecimiento de Ernst fue terrible y el de Wagner lo lanzó llorando a las calles de Olmütz, Mahler vive la muerte de su padre como una formalidad. La ausencia de sentimientos en sus cartas es escalofriante. La muerte no volverá a apartar a Mahler de su vocación.

En Budapest, un sacerdote católico romano, Ferenc Komlossy, lo acusa en el Parlamento de convertir la Ópera en una «casa nacional judía». Exigiéndose más aún a sí mismo, decide convocar audiciones para cantantes durante el verano en Praga, Salzburgo y Bayreuth. En Múnich le intervienen quirúrgicamente las hemorroides. Convalece en Marienbad y regresa a toda prisa a Iglau al enterarse de que su madre está enferma. Se encuentra a Justi demacrada, exhausta y con diarrea.

Sin descansar, regresa al trabajo, haciendo una parada en Viena para echarle un vistazo a Poldi, que sufre de fuertes dolores de cabeza. Una dolencia nerviosa, le asegura a su madre, «totalmente inofensiva»[133].

Mahler inaugura la temporada con un breve discurso en húngaro, sin acento. Una semana después, mientras dirige *La Juive* de Halévy, le entregan un telegrama que le informa de que Marie no se encuentra bien de salud. Se dirige rápidamente a Iglau, tranquiliza a su madre y lleva a Justi a un médico en Viena. A la mañana siguiente está de vuelta en el trabajo y esa misma noche dirigiendo sobre el escenario. El fin de semana su hermana Poldi muere. Tenía veintiséis años y era madre de dos niños. Dos semanas más tarde, el 11 de octubre, muere Marie. «No puedo escaparme», dice Mahler[134]. El niño que se escondía detrás de la silla de su madre y le rogaba a Dios que le aliviara sus dolores de cabeza, que le regaló su primera composición y la defendió de la furia de su padre no duda en no asistir al funeral. Mahler, como muchos hombres de éxito, ha relegado los asuntos personales a un segundo plano. No puede abandonar su trabajo para enterrar a su madre porque está preparándose para presentar su Primera Sinfonía.

Otro tipo de funeral

La llama «poema sinfónico» y declara al diario *Pester Lloyd* que podría titularse *Vida* porque muestra cómo la vida «arroja maravillas en los caminos de la juventud», y después, «con el primer soplo del otoño, se lo lleva todo sin piedad»[135]. Ofrece otra pista sobre su significado citando *The Huntsman's Funeral,* un dibujo de Moritz von Schwind en el que unos alegres animales del bosque se regodean escoltando el cadáver de un cazador hasta su tumba: una extraña analogía si consideramos que acaba de eludir el funeral de su madre.

El programa de mano describe la obra como:

> Poema Sinfónico en dos partes
> *(manuscrito: estreno bajo la dirección del compositor)*
> Parte I: 1 Introducción y Allegro commodo, 2 Andante, 3 Scherzo
> Parte II: 4 Marcha fúnebre; attacca; 5 Molto appassionato

El 20 de noviembre, a las siete y media de la tarde, Mahler calienta el auditorio con una obertura de Cherubini. Una vez que los aplausos se acallan, da la entrada a las cuerdas para que comiencen un prolongado La en siete octavas. El mundo está a punto de escuchar a una orquesta interpretando una obra de Gustav Mahler.

La recepción es buena, al principio. Después de cada uno de los tres

movimientos hay un caluroso aplauso. Al cabo de media hora, Mahler se siente bien. Luego la recepción cambia. La segunda parte de la sinfonía comienza con la canción infantil «Frère Jacques», o «Bruder Martin», como la llamó Mahler, tocada muy lentamente y en una tonalidad menor con el «gemido sepulcral de un contrabajo con sordina»[136] y la mueca desdeñosa de un oboe. De pronto, se convierte en una danza rápida y grotesca. El público se incomoda. «No sabemos si tomarnos esta marcha fúnebre en serio o como una parodia —señala el crítico Kornel Abranyi—. Los platos chocan, los clarinetes y violines chirrían, el tambor retumba, el trombón ruge; en pocas palabras, los instrumentos se desmadran en una enloquecida danza de brujas»[137].

Nada molesta más al público que no saber si reír o llorar. «El *attacca* que conduce al último movimiento alarmó tanto a la elegante señora que estaba a mi lado —escribe Löhr, el amigo de Mahler— que se le cayeron todas sus cosas al suelo.» El final fue recibido con un tibio aplauso salpicado de abucheos. Mahler sale corriendo del escenario y del auditorio, sin volver para la segunda parte del concierto. «Mis amigos me evitaban aterrorizados —recuerda—. Ninguno se atrevió a hablarme sobre la obra o su interpretación, y yo deambulaba como un leproso o un prófugo»[138].

«Ésta ... es la obra de un talento joven, desenfrenado e indomable, que debe [aprender a] contener el flujo de motivos melódicos», dice una de las reseñas más bondadosas. «La segunda parte es una enorme aberración por parte de la mente de un genio», señala otra, mientras que un periódico en alemán aconseja a Mahler que siga haciendo lo que mejor sabe hacer:

> Todos nuestros grandes directores —Richter, Bülow, Mottl, Levi, etc.— han reconocido, por sí mismos o porque se les ha demostrado, que no son compositores. Su reputación no se ha visto afectada. Lo mismo puede decirse de Mahler. Estaremos encantados de verle sobre el escenario, siempre y cuando no esté dirigiendo su propia música.

Regodeándose en la autocompasión —«usted fue el único que no me evitó», le dice a Mihalovics, director de la Academia—, Mahler sabe que su sinfonía necesita ser trabajada. Durante los diez años siguientes dirige cinco versiones diferentes, añadiéndole el título «Titán» y una nota en la que explica que la sinfonía trata sobre «un poderoso personaje histórico, su vida y pesares, sus luchas y su derrota a manos del destino; la verdadera y más elevada redención está en la Segunda Sinfonía», que representa «el héroe de mi sinfonía en Re mayor, a quien he llevado a la tumba»[139]. La Primera fue escrita como introducción a la historia de una vida.

Dos sinfonías, dos funerales; lo que está planteando es: «¿Para qué

has vivido? ¿Para qué has sufrido? ¿Ha sido todo una broma terrible? Debemos responder a todas estas preguntas si hemos de seguir viviendo, y si hemos de morir después»[140]. El público se siente incómodo por las insinuaciones sobre su propia mortalidad. Ése no es el entretenimiento por el que han pagado.

En la versión definitiva de la obra, Mahler elimina el *andante* (titulado «Blumine») y retira sus explicaciones, gritando «¡Muerte a todos los programas!» e insistiendo en que la música debe recibirse como se escucha. No está siendo sincero. Mahler siempre intenta transmitir un mensaje en su música, y la complejidad de ese mensaje es lo que incomoda a sus primeros públicos. Lo que él hace no tiene precedentes musicales. Lo que incomoda al público (como observa Löhr) es que la canción infantil-marcha fúnebre se convierte repentinamente en algo obsceno. Mahler confiere a la música dos o más significados a la vez. La nana-funeral es, según él mismo, una ironía de libro, «en el sentido de la *eironeia* aristotélica»[141]. Está diciendo una cosa y queriendo decir otra, porque lo que tiene que decir es un mensaje que la gente no quiere escuchar.

Explicaré cómo funciona. La canción de cuna-marcha fúnebre es una imagen auditiva inquietante, indicativa de la muerte de un niño. La giga que la interrumpe es una melodía *klezmer:* los oyentes modernos pueden reconocer su parecido con el estribillo de «Si yo fuera rico» del musical *El violinista en el tejado*. Lo que Mahler está describiendo, de sus recuerdos de infancia, es el ataúd de un niño saliendo de la casa mientras se escucha un jolgorio proveniente de la taberna. La música es una protesta contra la indiferencia del mundo hacia la mortalidad infantil del 56 por ciento, una peste de difteria, viruela, rubeola, escarlatina y otras que se lleva a uno de cada dos niños antes de cumplir cinco años. En la época, la ciencia médica daba más importancia al diagnóstico que a la curación[142]. La muerte de un niño es normal, en cada casa hay una. El duelo es superficial y los entierros son anónimos (encontramos al hermano de mi padre, que murió a los cinco años de edad en 1906, en una parcela sin marcar en Plaistow, en el este de Londres).

Mahler pide respeto por el niño muerto y remedios para las enfermedades. Su furia no va dirigida a ningún objetivo particular, pero está escribiendo como judío, y la ironía que utiliza no es la griega clásica sino la yidis cotidiana, un dialecto en el que los significados pueden cambiar según los gestos e inflexiones. Cualquier enunciado en yidis puede significar lo opuesto. «Él es un hombre sabio» *(er iz a talmid-khokhem)*, pronunciado con un énfasis en el pronombre *er,* sugiere que el hombre es un tonto. La sílaba «¡oh!», expresada con el

dedo índice levantado, no es una exclamación de sorpresa, sino una condena tácita. Mahler inventó su juego de contrarios cuando era niño, en su «Polca con una marcha fúnebre introductoria». En este caso, lo aplica a una política social sin un objetivo específico, cubriéndose las espaldas con un eufemismo irónico.

Sin embargo, sus instrucciones en la partitura son sumamente específicas. Le pide a la orquesta que toque como «miserables músicos de pueblo»[143], y quiere que el funeral sea interrumpido con «toda la ordinariez, frivolidad y banalidad del mundo»[144]. Tiene una imagen familiar en mente. Marc Chagall, en *Feria en el pueblo* (1908), muestra a un padre y una madre cargando un pequeño ataúd blanco por el pueblo bajo un cielo encapotado. En los márgenes aparecen un arlequín, un acróbata y un payaso; desde su balcón, una mujer vierte el contenido de su orinal sobre la cabeza de los dolientes[145], un detalle terriblemente prosaico. En medio de la muerte está la vida desordenada, y eso es lo que está describiendo Mahler. Tanto la sinfonía como el cuadro contienen una apreciación muy judía: ningún acto es totalmente trágico ni completamente feliz. En los funerales jasídicos se bebe vodka para brindar por la resurrección del alma. La conjunción de gravedad y alegría es una faceta de la psicología judía y un motivo conductor de la Primera Sinfonía de Mahler. Si se toca sin ironía, la música suena superficial. Si se toca con un acento demasiado judío, llega a ser una parodia de sí misma. Encontrar el equilibrio correcto es una tarea que Mahler deja a los intérpretes.

En mi opinión, éste es el episodio más judío de toda la música de Mahler, y mi opinión está basada en toda una vida dedicada al estudio de los trasfondos del ritual judío, las ambigüedades esenciales de la experiencia colectiva. Con un público universal en mente, Mahler escribe música que puede ser tocada con otros acentos e intuiciones. Sin embargo, es imposible no vislumbrar en ella al Mahler niño caminando tras los ataúdes de sus hermanos, profundamente triste pero consciente de todo lo que sucede alrededor.

Primero levante los brazos

En la primavera de 1974 fui a comer a casa del primero de mis amigos que se casó y tuvo un hijo. Después de recoger la mesa, mi amigo R. se levantó para poner algo de música. Mi recuerdo de ese momento es tan vívido que aún puedo ver cómo selecciona el LP de un estante abarrotado, lo saca de su brillante carátula y lo pone, negro y resplandeciente, a dar vueltas a 33.33 revoluciones por minuto. Mi

amigo cogió el brazo del tocadiscos y lo colocó sobre el disco. Entonces, en lugar de sentarse conmigo en el sofá a escuchar la música, se quedó de pie frente al aparato, de espaldas a mí, y levantó sus brazos. Cuando sonó el La en siete octavas, R. comenzó a dirigir la Primera Sinfonía de Mahler.

Ni él ni yo sabíamos dirigir. Nos gustaba la música, eso era todo, pero había algo en la música de Mahler que impulsaba a mi amigo, un orgulloso padre primerizo, a arriesgarse a hacer el ridículo agitando sus brazos ante un aparato eléctrico. Tengo el recuerdo grabado en mi mente no por vergüenza o rencor —seguimos siendo amigos tantos años después—, sino porque fui cayendo en la cuenta de que esta música estaba escrita como un manifiesto para una nueva raza de directores.

Mientras que Beethoven amplió la orquesta hasta tal punto que alguien tenía que dirigir desde un podio, y para Wagner lo de marcar el compás era cosa de los asistentes, nadie antes que Mahler había tratado al director como algo más que la prolongación de la voluntad del compositor. En su Primera Sinfonía, Mahler liberó al director de las órdenes del creador. Mientras que Beethoven y Brahms apuntaban indicaciones de metrónomo en sus partituras, Mahler consideraba que el artilugio era «inadecuado y prácticamente inútil»[146] y delegó la medición del tiempo en el maestro. Se quedó encantado cuando sus amigos destacaron que un pasaje, cronometrado en varias interpretaciones, podía durar cinco minutos más de una noche a otra. «Todo es cuestión de sentimiento», le decía a los músicos. Observando a mi amigo flexionar sus brazos con los La armónicos de la Primera Sinfonía de Mahler, me di cuenta de que esta obra era la puerta a una nueva forma de interpretar música, potencialmente tan radical como la teoría del tiempo flexible de Einstein. Mahler, en sus múltiples significados, nos hace a todos directores.

Fuera de Hungría

En cuanto se recupera del estreno, Mahler se ve atrapado por la política nacional. Después de la tragedia de Mayerling, el ambiente en Budapest se vuelve intranquilo y el orden público se altera. Dos cantantes retan a Mahler a un duelo y una revista de música se queja de que «en el último año y medio no se ha representado ni una sola ópera húngara en la Ópera Real de Hungría»[147]. Es una mentira descarada, pero Mahler comienza a sentirse incómodo. En marzo, Beniczky, el intendente de teatro, es reemplazado por el conde Geza

Zichy, un pianista manco, ultranacionalista, que cambia los programas «sin consultar al director artístico», por lo que Mahler ha de «enterarse del programa por la prensa»[148]. Mahler busca trabajo y renueva su contrato con Bernhard Pollini, un empresario comercial que regenta la Ópera de Hamburgo. Es mejor tener un jefe judío llamado Bernhard que uno acosador de judíos llamado Zichy.

En sus últimos meses, Mahler establece relaciones formativas. Johannes Brahms, llevado a rastras a ver *Don Giovanni*, se queda embelesado con la dirección de Mahler y se declara su «partidario más ferviente»[149]. El emperador Francisco José se quitó el luto para ver una de las nuevas producciones de Mahler, la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Se acordará del nombre del director en el momento necesario. Durante su último invierno en Budapest, una compañera de clase de Viena, recién divorciada, le pregunta si se puede quedar. Mahler recibe a Natalie Bauer-Lechner como a una prima a la que no ha visto en mucho tiempo y le deja su apartamento mientras él se muda a un hotel. «Casi ya no sé hablar»[150], le dice, disfrutando tanto de su compañía que le ruega que no vaya a la ópera «porque entonces te veré muy poco»[151]. Natalie, fascinada, se enamora. Esperando una llama recíproca, se convierte en el ángel apuntador de Mahler, de modo que anota cada una de sus palabras todas las noches en su habitación.

Durante los siguientes diez años sus diarios captan a Mahler en movimiento. A veces, a través de Natalie, Mahler actúa para la galería de la posteridad, pero la mayor parte del tiempo se olvida de que ella está allí y habla con el corazón. Sin embargo, Mahler no está interesado en el amor de Natalie. Él la ve como una cámara de fotos, un folio en blanco, un instrumento para grabar su ascenso. Cuando ella intenta besarlo, él retrocede. Natalie se dice a sí misma que él cambiará de opinión y se dispone a jugar el juego de la espera convirtiendo a las hermanas de Mahler en sus aliadas.

El 14 de marzo de 1891 Mahler es despedido por Zichy y escoltado fuera de los establecimientos de la ópera con una indemnización de treinta meses por ocho años de trabajo. Abandona Budapest con tal presteza que en quince días está dirigiendo *Tannhaüser* en Hamburgo y obteniendo unas reseñas eufóricas. El malhumorado Hans von Bülow, olvidado su encuentro, le dice a su hija que «Hamburgo tiene desde ahora un director de ópera realmente excelente, Herr Gustav Mahler (un judío de Budapest serio y enérgico), que, en mi opinión, está a la altura de los más grandes maestros: Mottl, Richter, etcétera»[152]. La bienvenida de los alemanes es tan efusiva que borra los sentimientos de fracaso de Mahler en su primer trabajo como jefe.

La mañana siguiente a la inauguración de la Sala Nacional de Conciertos de Budapest, en marzo de 2005, pasé junto a tres hombres sobre una tribuna improvisada que arengaban a una pequeña aglomeración junto al Danubio. Un espectador me dijo que estaban reclamando la devolución de tierras de Eslovaquia, Serbia y Rumanía, mientras proferían insultos a «los judíos». «No les preste atención —me dijo mi intérprete—, hay muchos más como ellos.»

La utilización de la palabra «nacional» para la sala de conciertos había provocado conflictos políticos, ya que el adjetivo «húngaro» reaviva todas los emociones de dos guerras mundiales, guerras civiles y revoluciones. Budapest, en su carrera por modernizarse, se niega a deshacerse del pasado. Los muros están llenos de impactos de bala, que los lugareños saben fechar de un vistazo: 1956, 1945, 1919, incluso 1848. Cuando pregunté por qué no rellenaban con yeso esas heridas vergonzosas, los húngaros me miraron como apiadándose de mi incomprensión. El teatro de la ópera estaba más o menos como lo dejó Mahler: un teatro pequeño, hermoso y elegante con una programación aburrida. Deambulé por el laberinto detrás de la Gran Sinagoga, unas calles que estuvieron atiborradas de judíos hasta 1944, cuando los nazis los enviaron a Auschwitz. Después de la caída del comunismo, la sinagoga fue restaurada con ayuda del actor estadounidense Tony Curtis, de origen húngaro, y los rabinos de rostros pálidos y sombreros negros promovieron un renacimiento religioso.

Me habían recomendado una tienda especializada en grabaciones de Mahler de un tal Peter Fülop, un técnico sanitario que decidió montarla cuando el estado suspendió las becas de investigación. Fülop había emigrado a Canadá y la mayoría de las colecciones de su tienda ya estaban en las estanterías de mi casa. Pero la discografía que publicó era un recordatorio sutil de lo mucho que Budapest influyó en la interpretación de la música de Mahler. Estaba Jenö Blau, más conocido como Eugene Ormandy, quien realizó grabaciones pioneras de la Segunda Sinfonía en Minneápolis y la Décima en Filadelfia. George Szell y Fritz Reiner dieron a conocer la música de Mahler en Pittsburgh, Chicago y Cleveland. Georg Solti y Antal Doráti interpretaron a Mahler durante sus largas carreras internacionales. Los hermanos Ivan y Adam Fischer fundaron una Sociedad Mahler de Hungría. El profesor de Viena Hans Swarowsky, maestro de mahlerianos tan notables como Claudio Abbado, Zubin Metha, Mariss Jansons y Giuseppe Sinopoli, era de Budapest. «Lo mejor de la música no se encuentra en las notas» era un aforismo de Mahler que

Swarowsky repetía a sus alumnos[153]. A través de sus maestros y profesores, Budapest había dejado una gran huella en el legado de interpretaciones de Mahler.

---

128 Roman, *Gustav Mahler and Hungary*, pp. 26-27.

129 *Ibid.,* p. 55.

130 Citado en Roman, *Gustav Mahler and Hungary,* p. 57; Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study,* p. 184, y en otros.

131 Véase McClatchie, *The Mahler Family Letters,* p. 87.

132 McClatchie, *The Mahler Family Letters,* p. 65.

133 *Ibid.,* p. 70.

134 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 121.

135 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 203.

136 Cooke, *A History of Film Music*, p. 35.

137 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 66.

138 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 152.

139 *Ibid.,* p. 148.

140 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 180.

141 *Ibid.,* p. 178.

142 Edward Timms (ed.), *Freud and the Child Woman: The Memoirs of Fritz Wittels*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995, pp. 24-25.

143 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, p. 240.

144 *Ibid.,* p. 240.

145 Véase Jackie Wullschlager, *Chagall: Life and Exile*, Londres, Allen Lane, 2008, pp. 74-75.

146 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* p. 25.

147 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 187; Roman, *Gustav Mahler and Hungary*, p. 88.

148 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 190.

149 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 130.

150 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 1.

151 Roman, *Gustav Mahler and Hungary*, p. 219.

152 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 63.

153 Constantin Floros, «Diener am Werk», *Das Orchester*, febrero 2009, pp. 34-37.

5
RESUCITARÁS
(1891-1894)

Putas, cólera y cultura privada

Los cafés de Hamburgo disponen de la prensa internacional para sus parroquianos. Por el precio de un café solo, se puede leer *Le Figaro* de París, *The Times* de Londres, el *Handelsblaad* holandés, la *Neue Freie Presse* de Viena y otros[154]. Hamburgo es una codiciosa ciudad-Estado comercial, famosa por su tolerancia. «En Hamburgo las personas tienen tal vez una mayor independencia teológica que en otros lugares», presume un senador [155]. La fe prospera en muchas confesiones y las bendiciones de Dios se evidencian en la abundancia de grandes villas e instalaciones públicas. Hamburgo tiene una asistencia sanitaria de gran calidad y excelentes escuelas. A pocos minutos a pie de las residencias más opulentas, también tiene cabida para uno de los barrios chinos más animados de Europa, el famoso St. Pauli. Esta convivencia de virtudes y vicios no ha de interpretarse como hipocresía. Es tan natural como la coexistencia de ricos y pobres, uno de los propósitos del mercado libre.

Hamburgo es la única ciudad alemana que no destina fondos públicos al arte, de modo que la cultura está en manos del capital privado. La galería de arte, el teatro de la ópera, la sala de conciertos, incluso el zoológico: todos funcionan con ánimo de lucro. El hijo más grande de Hamburgo, Johannes Brahms, se ha mudado a Viena para ganarse la vida. Hamburgo es una ciudad de negocios: no hay sitio en ella para soñadores.

Para Gustav Mahler, recién escapado de Budapest, el pragmatismo de Hamburgo es tan tonificante como el viento del mar del Norte atravesando los estuarios. «El clima es horroroso —escribe a su hermana Justi en Viena—. Por otra parte, a uno se le abre el apetito ... Este lugar es espléndido, la ciudad es realmente la más maravillosa que conozco»[156]. Le están pagando un 30 por ciento menos, pero el coste de la vida es bajo y está «abrumado por las invitaciones de las familias más importantes»[157]. En el trabajo dirige a un grupo sólido encabezado por Katharina Klafsky, Max Alvary y la escultural

Ernestine Schumann-Heink. A los dos meses, Pollini le sube el sueldo un 20 por ciento y Mahler se toma unas vacaciones de verano visitando Dinamarca, Suecia y Noruega.

Aunque le exigen dirigir cada dos o tres noches, no tiene funciones directivas y espera tener tiempo para componer. Se levanta todos los días a las siete y, después de una ducha fría, se sienta a retomar su Segunda Sinfonía donde la había dejado cuatro años antes, después del romance en Leipzig. Tiene un primer movimiento titulado «Totenfeier», o «Ritos fúnebres», pero, por más que lo intenta, no logra desarrollarlo. Ocioso ante su escritorio, se le llena la cabeza de preocupaciones familiares. Alois tiene deudas, Otto está descuidando sus estudios, Emma es una adolescente malhumorada y Justi no puede arreglárselas con el dinero que él le manda. Las camisas de vestir que ella le ha hecho le están cortas de mangas. Tiene «una vaga sensación de que no todo está como debiera»[158], pero no va a Viena a comprobarlo por sí mismo. El bloqueo compositivo lo está llevando a la depresión.

Conversando con Bülow, su colega en la Filarmónica de Hamburgo, le pregunta si tendría unos minutos para escuchar su música. Después de muchos reparos, Bülow acepta. Mahler se sienta al piano y toca «Totenfeier», su embrión sinfónico.

> Se me ocurrió levantar la vista y vi a Bülow tapándose los oídos. Dejé de tocar. De pie junto a la ventana, me hizo una seña para que continuara. Seguí tocando. Al cabo de un rato, volví a mirar. Bülow estaba sentado a la mesa con las manos sobre las orejas … Cuando terminé, esperé tranquilo el veredicto. Mi solitario oyente permanecía en la mesa, silencioso e inmóvil. De pronto, con un gesto violento de rechazo, dijo: «Si eso es música, yo no entiendo nada de música»[159].

Su reacción deja a Mahler tan desesperado que está dispuesto a dejar de componer. Le escribe a Richard Strauss: «Usted nunca ha experimentado nada semejante y no puede comprender que uno termine por perder la fe. Por Dios, la historia del mundo continuará sin mis composiciones»[160]. A Löhr le escribe: «Me estoy cansando [de componer]»[161]. Pero cada mañana, a las siete, sigue esforzándose hasta que, en enero de 1892, el bloqueo desaparece y surgen cinco canciones, el núcleo de un segundo ciclo *Wunderhorn*, que, según le cuenta a Natalie, contiene «cinco piezas de la Tercera y Cuarta Sinfonías»[162].

La lección de inglés

El ciclo de *El anillo* de la Filarmónica de Hamburgo ha sido contratado

para Londres, así que Mahler se dispone a tomar clases de inglés con Arnold Berliner, un físico de la compañía de electricidad Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). Poco después está listo para hablar otro idioma.

> Querida profesora Ernestine [escribe a la hermana de Löhr]
>
> Recibí su segunda carta ayer y su carte de corr. justo ahora. Puedo muy bien leer y entender su escritura inglesa, y no debe temer que yo estaba enfadado —debo haberme reído de su primera carta ... Me enfado mucho si veo que todos ustedes son borregos nada prácticos y tiran mi dinero por la ventana. Por ejemplo: mi hermano Otto contrata profesores como un príncipe, tantos y tan caros, y todo eso para un pequeño examen ... Hay seguramente muchos errados en esta carta, pero espero que me disculpe por ello.
>
> Gustav[163]

Londres es «asombrosamente magnífica»[164]. Se aloja con una familia judía en Torrington Square, cerca de Covent Garden, y ensaya con la orquesta en inglés. Herman Klein, un crítico del *Sunday Times*, reconoce que Mahler dirige con un «notable poder magnético y maestría técnica»[165], y el dramaturgo George Bernard Shaw señala que «la impresión creada por *[Sigfrido]* fue extraordinaria y la galería aplaudió frenéticamente al final de cada acto»[166]. Mahler prolonga su estancia en Londres para dirigir *Tristán* y *Fidelio* en Drury Lane, de modo que se queda con menos de cuatro semanas para descansar en verano.

Justi y la familia le esperan en Berchtesgaden, futuro hogar de Adolf Hitler y los turistas de *Sonrisas y lágrimas*. Frustrado y cansado, se encuentra en un tren de regreso al trabajo cuando llegan noticias de una epidemia de cólera en Hamburgo, la peor de los últimos cien años. Las autoridades lo niegan y le dicen al vicecónsul de los Estados Unidos, el 22 de agosto de 1892, que no hay ningún caso confirmado[167]. La gente continúa bebiendo agua contaminada. En una semana mueren siete mil personas. Mahler envía un telegrama a Berliner pidiéndole consejo. El científico le dice que se mantenga alejado, de modo que regresa a las montañas y es a mediados de septiembre cuando se presenta en el trabajo. Pollini, reclamando incumplimiento de contrato, amenaza con multarlo con el sueldo de un año. Mahler lo declara su enemigo. Como muchos artistas, ve las relaciones laborales en blanco y negro. Para Pollini, una riña con Mahler es parte del trabajo; para Mahler, cada pelea es existencial: quiéreme o mátame.

Bülow acude al rescate pidiéndole que se haga cargo de sus

conciertos mientras él busca el sol de invierno. Mahler aprovecha la oportunidad para estrenar la Misa en Re menor de Bruckner, que el compositor le agradece malhumoradamente: «Omnes amici me derelinquerunt» («todos mis amigos me han abandonado»), le dice a Mahler en latín[168]. Incapaz aún de progresar con su sinfonía, Mahler ataca a sus apáticos hermanos: a Alois, que no deja de pedir dinero, y a Otto, que está descuidando sus estudios musicales. Natalie encuentra a Otto «indescriptiblemente flojo»[169]. «En cuanto a Otto, estoy absolutamente desesperado —clama Mahler—. Incompetente, ignorante e irrespetuoso. Tal vez el látigo del ejército sea la solución. *Yo* me doy por vencido»[170]. Sin embargo, no puede; no con Otto, el hermano menor que está siguiendo sus pasos. Al que abandona es a Alois. «No cuentes, bajo ninguna circunstancia, con que vaya a darte ni un solo kreuzer más —le dice a Alois—. Sólo me queda expresarte mis mejores deseos para tu bienestar y sobre todo mi esperanza de que aún puedas ser un miembro útil de la sociedad»[171]. (Alois, rechazado, se cambia el nombre por el de Hans Christian y encuentra un empleo como contable. En un barco de vela, navega a Estados Unidos en 1905, 1910 y diciembre de 1912[172], y se establece en Chicago, donde la guía de teléfonos demuestra que se muda prácticamente una vez al año. Su último domicilio fue 3931 North Honey Avenue; en el censo de 1930 aparece como vendedor inmobiliario. Alois muere, a los sesenta y dos años, el 14 de abril de 1931)[173].

Lo que me dice el lago

Durante una excursión de primavera por Salzkammergut, un distrito de lagos y montañas al este de Salzburgo, Justi y Natalie Bauer-Lechner encuentran una residencia de verano, un lugar donde Mahler puede componer durante sus largas vacaciones de la ópera. Se trata de una posada en los alrededores del municipio de Steinbach, junto al Attersee, un lago glacial que atrae la atención de Gustav Klimt. Detrás de la posada hay una pradera, a la orilla de un lago, con un embarcadero donde se puede nadar y navegar. Justi reserva habitaciones para Mahler, ella misma, Emma, Otto y Natalie, que está poniéndole los nervios de punta a Mahler. «Le dejé muy claro que nuestra relación podía imaginarse únicamente en el sentido de amistad y camaradería —le cuenta a Justi—. Desafortunadamente, no ha aprendido la lección»[174]. Natalie llena sus diarios durante todo el verano. Gracias a ella sabemos que Mahler se levanta a las seis y media y se va a nadar al lago, atravesándolo de ida y vuelta. Trabaja

toda la mañana en su habitación y por la tarde da largos paseos. Por la noche se relaja con un puro y una cerveza, disfrutando de una ligera disputa con el joven Otto. Discuten sobre cuál es el mejor compositor, Bruckner o Brahms. Intentando complacer a su hermano mayor, Otto dice que es Bruckner. Mahler lo refuta. La música, dice, es más que simplemente melodías. Bruckner te puede asombrar con temas magníficos, pero Brahms tiene riqueza y profundidad. «No es suficiente valorar una obra sólo por su contenido —declara—, debes comprender la idea en su conjunto. Eso es lo que determina su valor, su supervivencia y su inmortalidad»[175].

Está hablando de nuevo como un compositor en activo. En Steinbach, cuatro canciones nuevas le hacen superar el bloqueo de «Totenfeier» y adentrarse en la Segunda Sinfonía. «Totenfeier» toma su título de la traducción que hizo Lipiner de *Dziady*, un drama poético del polaco Adam Mickiewicz en la que el héroe, Gustav, se suicida cuando su amada Maria (Marion, o su madre Marie) se casa con otro hombre. En polaco, Gustav es «la encarnación del martirio de su nación»[176]; en la versión alemana de Lipiner, Gustav representa a la Humanidad. La muerte de Gustav en el proyecto de su sinfonía ha reducido a Mahler a cinco años de silencio creativo.

El gran paso adelante se debe a una de sus nuevas canciones, «Urlicht» o «Luz prístina». Su texto, «Yo parto de Dios y volveré a Dios», apunta a una vida después de la muerte para Gustav, «una vida eterna y feliz». Desde el momento en que ve la luz prístina, la sinfonía se desarrolla a una velocidad asombrosa. Para el 19 de julio de 1893, «Urlicht» está orquestada; el 30 de julio completa un *andante* de doce minutos; el 1 de agosto inserta la canción de San Antonio del *Wunderhorn* como tema de su tercer movimiento, «Urlicht» como cuarto, «sin saber adónde conduce»[177]. Está escribiendo «el contenido de toda mi vida, todo lo que he experimentado y soportado»[178].

Natalie, perpleja por el renacimiento creativo de Mahler, le pregunta cómo es el proceso, cómo se compone la música. «Por Dios, Natalie, ¿cómo puede alguien hacer esa pregunta? —explota—. ¿Sabes cómo se hace una trompeta? Haces un agujero y lo envuelves con latón; así es más o menos como se compone»[179]. Más calmado, admite que las ideas pueden provenir de un poema o una melodía. Le gusta trabajar desde la mitad de una melodía hacia los extremos. Antes de abandonar Steinbach, paga a un albañil para que construya una cabaña de ladrillos en la pradera junto al lago, de modo que al volver, al año siguiente, pueda ver el lago mientras compone. «El lago tiene su propio lenguaje —le dice al hijo del constructor—, el lago me habla»[180]. Su sinfonía está completa, sólo le falta un *finale*.

En Hamburgo, Pollini le amplía su agenda de trabajo a 125 funciones de veinte óperas[181]. Sufre de espasmos estomacales. Sospechando que es cólera, el médico quiere que lo ingresen en el hospital. Justi se opone, ella misma lo cuidará. Mahler retoma la gimnasia sueca y toma pastillas de hierro para las hemorroides. Entre los estrenos de *Falstaff* de Verdi y *La novia vendida* de Smetana, le hace pequeños ajustes a su sinfonía y se desespera buscando un *finale*. «Empezaba a parecer que la sinfonía se iba a quedar como un torso», observa Josef Bohuslav Foerster, marido de una soprano checa y aspirante a compositor[182].

En febrero de 1894, Bülow muere en El Cairo. El funeral tiene lugar en Hamburgo el 29 de marzo en la Michaeliskirche, y comienza a las nueve de la mañana con un coral de Bach, una lectura de la Biblia y un fragmento del *Réquiem alemán* de Brahms. A continuación, desde la galería del órgano, un coro de niños canta el himno «Aufersteh'n» del poeta Friedrich Klopstock (1724-1803), con música de Karl Heinrich Graun (1704-1759)[183]. «¡Resucitaréis! —cantan—, ¡sí, resucitaréis, cenizas mías, tras un breve reposo!»

«El himno se fue silenciando —informa Foerster—, y las viejas y enormes campanas de la iglesia comenzaron su elocuente canto, esas campanas que ya habían lamentado la muerte de tantos famosos, y su poderoso canto fúnebre llevó el duelo a todo el puerto»[184]. Por la tarde, Foerster visita a Mahler y lo encuentra sentado en su escritorio, con la cabeza baja y sujetando una pluma sobre la partitura. «Permanecí en la puerta. Mahler me miró y me dijo: "¡Querido amigo, lo tengo!". Comprendí a qué se refería. Como si estuviera iluminado por un poder misterioso, le respondí: "Resucitaréis, sí, resucitaréis tras un breve sueño". Mahler me miró con una expresión de enorme asombro. Lo había adivinado...»[185].

La sinfonía queda concluida ese verano en Steinbach, y su hermano es el primero en saberlo: «Querido Otto, por la presente te comunico el nacimiento de un último movimiento sano y fuerte: tanto el padre como el niño se encuentran estupendamente»[186]. Está solo en el lago con sus hermanas, ya que se ha desembarazado de Natalie (que comienza a acostarse con Lipiner). Otto trabaja en Leipzig como concertino y director de coro. Mahler queda en verse con él en Múnich, a su regreso de una visita a Bayreuth, pero Otto se niega a reunirse con la familia en Steinbach. Tienen una enardecida reyerta en el andén y cada cual sigue su camino. Mahler pasa el resto del verano experimentando con el orden de los movimientos de su nueva sinfonía. La titula «Resurrección».

¿La resurrección de quién?

Cualquiera que escuche la obra por primera vez se preguntará (como hice yo) de qué se trata. El título está cargado de escatología, cubierto de polvo como una cripta. La Segunda Sinfonía de Mahler ha sido interpretada en el Vaticano como una afirmación cristiana, en el Monte Masada como un símbolo de renovación judía y en la China comunista, donde el ateísmo es la doctrina de Estado. Puede que sea un signo de grandeza el que signifique todo para todas las creencias, pero ¿qué es exactamente lo que Mahler tenía en mente?

A primera vista, parece apoyar la historia cristiana. Mahler escucha un himno durante una misa y se encuentra «concibiendo por el Espíritu Santo»[187]. En «Totenfeier», los muertos vuelven a vivir. El sermón de San Antonio está basado en un texto litúrgico. En el *finale,* «lo que ha sido creado debe perecer, lo que ha perecido resucitará». ¿Qué puede ser más cristiano? Excepto que en Mahler todo lo que se percibe puede siempre significar lo contrario.

En un análisis no cristiano, el «Totenfeier» de Mickiewicz es un rito pagano, «Urlicht» es un mito tradicional y San Antonio predicando a los peces es pura ironía: «Les ha gustado el sermón, pero siguen igual que antes». La frase de Mahler «concibiendo por el Espíritu Santo» es una expresión coloquial sin sentido. Y para demostrar que no es cristiano, corta el texto de Klopstock un verso antes de invocar el nombre de Jesús[188].

Las explicaciones del propio Mahler no son de gran ayuda, menos aún cuando más tarde se retracta. En 1901 dijo: «Estamos junto al ataúd de una persona muy querida ... Una voz inquietante llega a nuestro corazón: "... ¿Qué es la vida? ¿Qué es la muerte? ¿Por qué has vivido? ¿Por qué has sufrido? ¿Acaso todo es una enorme y terrible broma? ¿Seguiremos viviendo?"». Describe el *andante* como un recuerdo de los momentos felices de la vida, y el *scherzo,* como «distorsionado, loco», el mundo «visto en un espejo cóncavo». La vida «se vuelve insignificante», somos presa de un «completo asco hacia toda forma de vida». En «Urlicht» «la fe inocente resuena en nuestros oídos» antes de que el *finale* proporcione el alivio de un Juicio Final[189].

Entonces, ¿qué tipo de resurrección es ésta? Para Leonard Bernstein, esta sinfonía es una declaración del judaísmo de Mahler, afirmada por un inicio en las cuerdas que recuerda los toques de *shofar* del Día del Juicio judío, el Rosh Hashanáh. ¿Es sostenible esa afirmación? Más o menos. El triple *shevarim*[190] y el tembloroso *teruah* del *shofar* pueden escucharse en el violonchelo y el contrabajo; el

sonido *tekiah* no aparece. ¿Mahler está pensando en judío? Es poco probable. Edward Elgar, católico romano, simula un *shofar* para describir el amanecer en el Monte del Templo en su oratorio *Los apóstoles* de 1903; y Richard Strauss utiliza toques al estilo *shofar* en la música «palestina» de *Salomé*. No es necesario ser judío para hacer sonar el *shofar*.

Max Brod, editor de Franz Kafka, sostiene que el *finale* revela «fundamentos judíos» cuando se interpreta a la mitad del tempo; y define esos fundamentos como «una línea melódica que fluctúa entre el modo mayor y el menor; un comienzo lento en el que la misma nota se repite varias veces»[191]. Es un buen intento, pero la objeción obvia es que si Mahler hubiera querido que el *finale* sonara judío, habría reducido el tempo a la mitad.

El marxista Theodor Wiesengrund Adorno, en una dialéctica maravillosamente enrevesada, arguye que la música de la Segunda Sinfonía contradice directamente los textos religiosos, actuando como una subversión ateísta. «La muda voluntad de la música penetra el discurso ... La música se dirige a sí misma en palabras, como protesta»[192]. Por otra parte, el freudiano Theodor Reik recurre a la teoría edípica, argumentando que el origen de la sinfonía es el sentimiento de culpa de Mahler por haber deseado la muerte de Bülow, una culpa que descubre cuando la víctima es enterrada:

> No fue un accidente lo que proporcionó la solución, ese texto, ¡justo en este momento! El ... poder del deseo que había, por así decirlo, «matado» a Bülow se había transferido ahora al hecho de que el texto de ese coral contenía versos muy apropiados para el finale ... Es como si Mahler hubiera pensado: *Como se ha cumplido mi deseo inconsciente de que tú —que me has rechazado como compositor— mueras, yo acabaré mi sinfonía, y será una obra maestra*[193].

Existen más teorías sobre la «Resurrección» de Mahler que sinfonías de Mahler; sin embargo, ninguna nos explica por qué está preocupado por la vida después de la muerte y qué es lo que él cree que la música puede añadir a la totalidad del conocimiento humano. ¿Por qué un hombre de poco más de treinta años está preocupado por lo que ocurra después de su muerte? Reik tiene un argumento: se siente culpable, no por la muerte de Bülow, sino por no haber cerrado una época traumática asistiendo al funeral de su madre. Buscando catarsis, la encuentra en la religión de su madre. La resurrección no es un invento cristiano. Según el historiador de Jesús Geza Vermes, es «indudablemente una idea judía»[194]. Podemos encontrar referencias antiguas en el cántico de despedida de Moisés (Deuteronomio 32:39): «Yo hago morir y yo hago vivir»; en el cántico de Ana (1 Samuel, 2:6): «El Señor da la muerte y da la vida; hace descender al sepulcro y hace

subir»; y en el profeta Ezequiel (37:1-16): «Yo abro vuestros sepulcros, pueblo mío, y os haré subir de vuestras sepulturas». Dos siglos antes de Jesús, el Libro de Daniel lo explica en detalle (12:2): «Y muchos de los que duermen en el polvo de la tierra serán despertados, unos para la vida eterna y otros para vergüenza y confusión perpetua».

La principal diferencia entre las resurrecciones judía y cristiana es que la Iglesia sostiene que sólo los justos resucitarán, mientras que el judaísmo proclama que todas las almas, buenas o malas, retornarán. Los judíos repiten este mantra tres veces al día en la oración de la *Amidá*, compuesta cinco siglos antes de Cristo. Dice:

> Él sustenta a los vivos con bondad, resucita a los muertos con gran misericordia; sostiene a los caídos y cura a los enfermos; libera a los prisioneros y mantiene Su fidelidad para los que duermen en el polvo ... el Rey que causa la muerte y hace vivir, que hace florecer la salvación. Bendito eres Tú, Eterno, que resucitas a los muertos.

A diferencia de otras bendiciones de la *Amidá*, esta sección no hace referencia a «Tu pueblo, Israel». Mahler conoce este texto desde niño; es el segundo pasaje que debe de haber aprendido del rabino Unger, después de la *Shemá*. Habiendo obtenido un «sobresaliente» en sus estudios hebreos[195], Mahler reitera la doctrina judía de la resurrección en su descripción original de 1896 del *finale* de la sinfonía:

> El final de todas las cosas vivas ha llegado, el juicio final está cerca y el horror del día de los días planea sobre nosotros. La tierra tiembla; suena la última trompeta; las tumbas se abren; todas las criaturas luchan por salir de la tierra, gimiendo y temblando. Ahora avanzan en procesión interminable: ricos y pobres, reyes y campesinos, toda la Iglesia con los cardenales y los papas. Todos tienen miedo, todos lloran y tiemblan por igual porque, a los ojos de Dios, no hay hombres justos.

Justos y pecadores comparten un mismo destino. «Lo que sucede a continuación es totalmente inesperado —continúa Mahler—. Todo ha dejado de existir. Se escucha el suave canto de un coro de santos y bienaventurados: "Resucitarás, sí, resucitarás"»[196]. Y con ello se refiere a todos. En 1901, añade: «Aparece la Gloria de Dios. Una luz maravillosa llena nuestros corazones. Todo está ya bendito. Y atención: no hay juicio, no hay pecadores, no hay hombres justos, no hay grandes ni humildes; no hay castigos ni recompensas. Un glorioso sentido del amor...».

La Sinfonía «Resurrección» de Mahler omite deliberadamente a Cristo. Uno de los primeros críticos la calificó de «insolencia cínica», que puede traducirse como el descaro de un judío de introducir sigilosamente herejías en la sala de conciertos; y otro consideró que era «indiferente a las limitaciones del arte»[197], con lo que quería decir

que estos asuntos son propiedad de la Iglesia. Cuando Richard Strauss compuso *Muerte y transfiguración,* no se escucharon quejas semejantes, en parte porque Strauss simplemente describe el más allá como podría hacerlo un pintor, mientras que Mahler parece creer que la música puede enmendar la condición humana, trayendo paz a las almas en pena: *lo que fue creado ha de morir; lo que muere ha de resucitar*. Según las percepciones contemporáneas, su presunción es ridícula. Pasará un siglo antes de que el papa Juan Pablo II, al escuchar la sinfonía en el Vaticano, en enero de 2004, se refiera a su esfuerzo por lograr «una sincera reconciliación entre todos los que creen en un único Dios»[198], eliminando, como quería Mahler, las divisiones artificiales entre las doctrinas.

Una muerte ignorada

Un joven rellenito de dieciocho años se encuentra en la oficina de Pollini. «Schlesinger», dice el muchacho extendiendo la mano con arrogancia.

—El nuevo profesor de canto y director de coro —refunfuña Pollini.

—¿Toca usted bien el piano? —le pregunta Mahler.

—Estupendamente.

—¿Lee a primera vista?

—Oh, sí, cualquier cosa...

—¿Y conoce usted las principales óperas de repertorio?

—Las conozco todas bastante bien —dice el joven.

—Bueno, eso suena muy bien —responde Mahler riéndose[199].

«Me han contratado como director del coro hasta 1896 ... una suerte enorme», escribe Bruno Walter Schlesinger a sus padres en Berlín[200]. Pronto Mahler lo pone a prueba.

—Dice usted que toca cualquier cosa a primera vista, ¿incluso una ópera que no conoce? —le pregunta durante un ensayo de *Hansel y Gretel*, la nueva ópera de Engelbert Humperdinck.

—Por supuesto —le dice Bruno Walter.

—Confío en que sepa usted cómo son las cosas en un bosque, vaya a ensayar los ecos por mí —le ordena Mahler, enviándolo a trabajar con el coro fuera del escenario.

«Nunca había conocido a una persona tan intensa —escribe Walter —, nunca había imaginado que una palabra escueta, un gesto imperioso y una voluntad dirigida únicamente a lograr determinado objetivo pudieran asustar a los demás y forzarles a una obediencia ciega»[201]. Se siente atraído por ese hombre, que casi le dobla la edad,

como un clavo a un imán, fortalecido por su fuerza imparable. Observa a Mahler, lo dibuja, quiere ser como él:

> Pálido, delgado, de baja estatura, de rasgos alargados, con una frente alta rodeada de cabellos intensamente negros, unos ojos extraordinarios detrás de sus gafas, arrugas de tristeza y de humor en su rostro, que, cuando hablaba con otros, mostraba una asombrosa variedad de expresiones —era la encarnación viva de aquel maestro de capilla Kreisler—: interesante, demoníaco, inquietante[202].

Acompañando a Mahler a su casa, Walter nota «su forma de andar extraña y desordenada; daba patadas en el suelo, de repente se detenía y volvía a andar a toda prisa»[203]. Durante la comida, sus hermanas Justi y Emma hablan sobre literatura rusa. ¿Quién tiene razón, Aliosha o Ivan?, pregunta Emma, esperando que Walter haya leído *Los hermanos Karamazov*. Mahler añade citas de Nietzsche, Schopenhauer *(El mundo como voluntad y representación)* y Gustav Theodor Fechner, un filósofo que cree en el alma de todos los seres vivos, especialmente las plantas, y «la anatomía comparada de los ángeles»[204]. En una nota práctica, Mahler le aconseja a Walter: «Cámbiese el nombre, conviértase y quítese de encima el servicio militar». Necesita un subordinado de confianza mientras él dirige las 134 noches de ópera y los ocho conciertos de Bülow con la Filarmónica. Walter es útil, ameno, una versión más joven de sí mismo y... algo más. Walter sospecha que le recuerda a su hermano Otto[205].

La familia ha perdido el contacto con Otto. Después de Leipzig, trabaja en Bremen y regresa a Viena. El último contacto conocido es una carta de Justi, escrita con permiso de Mahler en octubre de 1894, pero que quizá nunca fue enviada:

> Querido Otto:
>
> Yo misma acusaré recibo de tu última carta a G. Desde luego no puedes esperar una respuesta de él a esa última carta; está simplemente furioso por tu ilimitada insolencia y ha cumplido con tu «solicitud» de dejarte en paz ...
> De tu última carta [este párrafo está escrito por Mahler], no se deduce claramente qué piensas hacer y cómo vas a ganarte la vida ... Si necesitas dinero, escribe a Justine y recibirás una paga mensual como antes, hasta que tengas un trabajo y puedas mantenerte. Después de tu comportamiento, no puedes esperar que G. te consiga un empleo. Búscatelo tú mismo. Él me ha pedido que te diga todo esto[206].

El 6 de febrero de 1895, Otto visita a la traductora alemana de Dostoievsky, Nina Hoffmann-Matscheko, una amiga minusválida de Mahler. Otto se sienta a los pies de su cama y hablan sobre el sentido de la vida. A las cuatro y media de la tarde (según la policía) se levanta y se despide. Pero en lugar de ir a la puerta principal, Otto

entra en otra habitación, se acuesta sobre un diván, saca un revólver y se dispara en el pecho. Los sirvientes derriban la puerta; un médico confirma su muerte. Otto, de veintiún años, ha amenazado con hacer «algo estúpido». «Aún puedo escuchar su voz diciéndome: "¡si no me disparo ahora mismo, será como un chantaje!"», se lamenta Justi[207]. Deprimido y agresivo, Otto ha sido expulsado por su impaciente hermano mayor, abandonado a una suerte terrible. ¿Dónde está el sentido de responsabilidad de Mahler? De hecho, ¿dónde está Mahler cuando entierran a Otto? Le encarga al abogado Freund que envíe el cuerpo a Iglau y no asiste al funeral.

«Le mostré la fotografía [de Otto] a Gustav —cuenta Justi—, pero ahora me arrepiento porque se puso terriblemente triste»[208]. El baúl de Otto se encuentra cerrado en un rincón de la habitación de Mahler. Cuarenta años después se descubre que contiene el manuscrito de la Tercera Sinfonía de Bruckner, un regalo fraterno de amor y esperanza.

La reacción de Mahler ante la muerte de Otto es la misma que tuvo ante la muerte de su madre: negarla y buscar distracción; esta vez la excusa es un estreno. Richard Strauss lo ha contratado para la mitad de un concierto con la Filarmónica de Berlín; interpretará tres movimientos de su Segunda Sinfonía, los que no tienen solistas ni coro. No hay mucho público, pero Mahler es llamado al escenario cuatro veces. Strauss parece disgustado y el director de la Ópera de Berlín, Karl Muck, refunfuña «Scheusslich» («horroroso»). Las reseñas tachan la obra de «extraña», con una «forma incomprensible» y unos efectos «monstruosos». Sólo un crítico, Oskar Eichberg, del *Börsen-Courier*, descubre afinidades con la Novena de Beethoven. Mahler le escribe:

> Si usted supiera cuánto sufro como artista creativo, si supiera los diez años de rechazos, frustraciones y humillaciones, si viera cuántas obras he metido en un cajón en cuanto las he acabado, o se imaginara la incomprensión que he recibido cuando, superando todos los obstáculos, he logrado encontrar un público, sólo entonces apreciaría totalmente la profundidad de mi gratitud hacia usted ... la primera y única persona en esta profesión que siente y entiende el lenguaje que hablo y el camino que sigo[209].

Suena como si estuviera a punto de llorar. Le escribe una carta de renuncia a Pollini, quien no se molesta en responder. Exhausto, desmoralizado, agotado de defenderse, se instala en su cabaña de Steinbach en junio de 1895; inmediatamente, la música asume el mando.

⁂

A finales de los años 1940 en Düsseldorf, un estudiante de arte se gana

un plato de *gulash* y unos pocos marcos por noche tocando una tabla de lavar con un trío de *skiffle*[210] en un restaurante. Deben de sonar bastante bien, porque una noche un comensal manda a buscar su maleta en el hotel. Al abrirla, saca una trompeta dorada y se sube al escenario para unirse a la banda. Es la noche en que Louis Armstrong toca con Günter Grass, futuro premio Nobel de Literatura[211].

En sus memorias, Grass no recuerda qué tocaron, pero cree que fue alguna canción de *Des Knaben Wunderhorn*, una fuente de renovación alemana. En 2003, Grass hace una gira del ciclo *Wunderhorn* con su hija Helene, que es actriz, y el compositor Stephan Meier. La trompa mágica del muchacho suena con fuerza en el inconsciente de Grass. Su novela, *El tambor de hojalata*, trata sobre un niño con una lámina redonda de hojalata y dos palillos de madera, similar a «El niño del tambor», la quinta de las canciones del *Wunderhorn* de Gustav Mahler. *El tambor de hojalata* marca el renacimiento de la ficción alemana después de la Segunda Guerra Mundial. A Mahler la trompa mágica lo despierta de un silencio que ha durado cinco años.

---

154 Información de Berthold Goldschmidt, quien vivió allí de 1903 a 1919.

155 Richard J. Evans, *Death in Hamburg: Society and Politics in the Cholera Years, 1830-1910*, Londres, Penguin Books, 1987, p. 102.

156 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, pp. 111-112.

157 *Ibid.*

158 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 146.

159 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 77-78.

160 Gustav Mahler y Richard Strauss, *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondence, 1888-1911*, Herta Blaukopf (ed.), Edmund Jephcott (trad.), Londres, Faber and Faber, 1984, p. 21.

161 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 139.

162 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 249.

163 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 166.

164 *Ibid.*, p. 176.

165 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 66.

166 George Bernard Shaw, *Music in London, 1890-1894*, Londres, Constable, 1931, pp. 118-119.

167 Véase Evans, *Death in Hamburg*, pp. 289 ss.

168 La Grange, *Mahler: Vol.1*, p. 268.

169 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 196.

170 *Ibid.,* p. 215.

171 *Ibid.,* p. 237.

172 Investigación de Knud Martner; email a Norman Lebrecht, 2 de febrero de 2009.

173 Datos del Newberry Library, cotejados por Henry Mahler; email a Norman Lebrecht, 25 de abril de 2008.

174 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 217.

175 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 16.

176 Dorota Zakrewska, «Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades», *Polish Music Journal*, vol. 2, nos. 1-2 (1999), s.p.; **http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/zakrzewska.html**.

177 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 10.

178 *Ibid.,* p. 8.

179 *Ibid.,* pp. 11-12.

180 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 71-72.

181 Estadística de Knud Martner; email a Norman Lebrecht, 5 de febrero de 2009.

182 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 198.

183 Cfr. colección del compositor Theodor Kirchner, Brahms Collection, Bilbioteca de la Universidad de Lübeck.

184 Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*, Londres, Faber and Faber, 1975, p. 169.

185 *Ibid.,* p. 169.

186 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 281; véase también Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 154-155.

187 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 212.

188 Véase Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*, pp. 416-418.

189 Notas al programa escritas por Mahler para el concierto de Dresden, 20 de diciembre de 1901.

190 *Shevarim, teruah* y *tekiah* son los nombres de tres toques de *shofar* que consisten, respectivamente, en tres soplos medianos, nueve soplos cortos y un soplo largo. *[N. de la T.]*

191 Max Brod, *Gustav Mahler: Beispiel einer deutsch-judschen Symbiose*, Frankfurt-am-Main, Ner-Tamid Verlag, 1961, p. 31.

192 Theodor W. Adorno, *Mahler, eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1960, p. 29.

193 Reik, *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music*, Nueva York, Da Capo Press, 1983, p. 269.

194 Artículo en la sección sobre libros de *The Times*, 22 de marzo de 2008, p. 5.

195 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 22.

196 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 23.

197 Véase Kaplan, introducción a la edición facsímil de la Segunda Sinfonía, p. 53.

198 **http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii//speeches/2004/january/documents/hf_jp_ii_spe** _20040117_concerto-riconciliazione_en.html

199 De Walter, *Gustav Mahler*, p. 77.

200 Bruno Walter, *Briefe, 1894-1962*, Frankfurt, Fischer, 1969, p. 11.

201 Walter, *Gustav Mahler*, p. 5.

202 *Ibid.,* p. 4.

203 *Ibid.,* p. 6.

204 Walter, *Theme and Variations*, pp. 85-86.

205 Erik Ryding y Rebeca Pechefsky, *Bruno Walter: A World Elsewhere*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 15, 424 (nota 43).

206 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, pp. 285-286.

207 *Ibid.*

208 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 7.

209 Gustav Mahler, *Briefe, 1870-1911*, Viena, Paul Zsolnay, 1924, p. 153.

210 Un género de música folk con influencias de jazz, country y blues que tiene la particularidad de incorporar instrumentos improvisados o caseros (tabla de lavar, peines, un folio) aunque como base utiliza instrumentos tradicionales (guitarra, banjo, mandolina). Su origen se remonta a principios del siglo XX en Nueva Orleans. *[N. de la T.]*

211 Véase Günter Grass, *Peeling the Onion*, Michael Henry Heim (trad.), Londres, Harvill Secker, 2007, pp. 331-332.

6
LO QUE ME DICE EL AMOR (1895-1897)

El gigante verde

«El verano hace su entrada —escribe en la parte superior de la página —. Es mi tercera sinfonía —le dice a Natalie, readmitida en el círculo veraniego—, una enorme sonrisa a todo el ancho mundo.» Esta sinfonía «me va a dar muchos aplausos y dinero». Después cambia de opinión. «Sabes, ¡no va a funcionar mejor que las otras! La gente no entenderá su ligereza. Ésta planea por encima de las luchas y el dolor de la Primera y la Segunda. Sin embargo, sólo ha podido ser creada como resultado de aquellas»[212].

Repleto de ideas, camina cada mañana hasta su cabaña junto al lago, llevando dos gatitos que asoman la cabeza por el bolsillo de su abrigo. La música brota de él como la sangre de una arteria perforada. Llena páginas y páginas de pequeñas notas de tinta azul, completando cinco movimientos en diez semanas y dejando la sección introductoria para otro año. Llega a jugar con la posibilidad de un séptimo movimiento, una canción *Wunderhorn* («Wir geniessen die himmlischen Freuden», «Disfrutamos de los placeres celestiales»), pero decide que se ha excedido. Incluso en su faceta más iconoclasta, Mahler nunca pierde de vista el muro de contención de una sinfonía: sabe cuándo debe parar.

Está decidido a echar por tierra la forma clásica de Haydn. Aparte de Beethoven en su «Pastoral», pocos compositores han escrito una sinfonía en cinco movimientos y ninguna ha superado los setenta minutos. La Tercera de Mahler tendrá seis movimientos y durará cien minutos. Está forzando los límites de la resistencia del público. No pudiendo «remediar el ser judío, nuestro principal error»[213], no tiene nada que perder. Si tiene éxito, el arte sinfónico nunca volverá a ser el mismo. Y si fracasa, tendrá la satisfacción de no haberse atenido a las normas. Se decanta por una estructura en dos partes:

Primera parte:
1. El despertar de Pan: el verano hace su entrada

Segunda parte:
2. Lo que me dicen las flores de la pradera
3. Lo que me dicen los animales del bosque
4. Lo que me dice la humanidad
5. Lo que me dicen los ángeles
6. Lo que me dice el amor

Recurriendo a su libro de canciones *Wunderhorn*, utiliza «Ablösung im Sommer» («Relevo de la guardia de verano») como tercer movimiento y «Es sungen drei Engel» («Tres ángeles cantaban») en el quinto. Entre ellos, una contralto canta «Das trunkene Lied» («La canción del borracho») de *Así habló Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, un tratado desagradable y supremacista que Richard Strauss está convirtiendo en poema sinfónico. Nietzsche es el filósofo más popular de su época, una fuente de asperezas dignas de ser citadas. A Mahler le atrae su teoría del «eterno retorno», un fatalismo cíclico según el cual todo en la naturaleza se vuelve a repetir; lo único que debemos hacer es esperar la siguiente revolución. ¿Realmente acepta Mahler este credo fatalista? ¿Cree en algo de lo que sostiene Nietzsche? No durante más tiempo del que le lleva componer la obra. Al terminar la canción de Nietzsche sobre el *Übermensch,* el hombre supremo, nunca más creerá en la superioridad del hombre sobre la mujer. Más adelante, recomendará a su novia que arroje las obras de Nietzsche al fuego[214]. Junto con el científico Fechner, cuyas almas animales inspiran el tercer movimiento, Nietzsche satisface una necesidad pasajera. Mahler es un coleccionista de ideas. No tiene una fe determinada, excepto en los planteamientos de Arthur Schopenhauer sobre la fuerza de voluntad y la existencia de un creador benévolo.

Termina con un *finale* magnífico, un bálsamo de cuerdas al que añade la indicación «Langsam. Ruhevoll. Empfindung» («lento, con calma, con sentimiento»). Le dice a Natalie que ha sondeado «las mismas raíces de la naturaleza, que la música puede alcanzar como ningún otro arte o ciencia»[215]. La Tercera es la «Sinfonía Pastoral» de Mahler: «Siempre y por doquier, es solamente un sonido de la naturaleza»[216]. Lejos del incesante ruido de la ciudad, celebra la vida sencilla frente a la carrera tecnológica, la rústica verdad frente a la refinada urbanidad. Es una ecosinfonía, una canción de la tierra, un anhelo de la tierra sin nombre de Mahler. Pero estos son tan sólo los elementos de la superficie, la agenda visible. Por debajo de las notas, como comentario irónico, están actuando otras fuerzas.

El tema inicial de la sinfonía es, presten mucha atención, la gran melodía del *finale* de la Primera Sinfonía de Johannes Brahms. Mahler la transporta a una tonalidad menor. ¿Por qué? No para meterse con

Brahms: Mahler le necesita y no se puede permitir ofenderlo. Pero el tema no es de Brahms. Originalmente una melodía tradicional, fue usada como himno estudiantil nacionalista con letra de Hans Ferdinand Massman:

Ich hab mich ergeben
Mit Herz und mit Hand,
Dir Land voll Lieb und Leben
Mein deutsches Vaterland!

Me he entregado
con el corazón y las manos
a ti, tierra de amor y de vida,
mi patria alemana.

Cuando Brahms lo repite en su *Obertura para un Festival Académico*, un crítico inglés califica el tema de «insufrible» y «ofensivo»[217]. Mahler lo ha escuchado, a gritos, en boca de los estudiantes, que lo excluyen a él por ser un *Untermensch* (subhombre). Inicia la sinfonía con una protesta implícita contra la discriminación racial, aplicando la misma técnica que utilizó en el funeral del niño de su Primera Sinfonía. Primero cambia la melodía al modo menor para oscurecer su carácter[218].

Tocada con fuerza por las trompas, la melodía se desintegra en murmullos percutivos y crujidos subterráneos que sugieren la presencia de invasores virales dentro de «Mi patria alemana». Mahler está decidido a desconcertar a su público, a hacer que se sientan incómodos en un país que lo rechaza a él. Los gloriosos pastos se tornan desérticos y baldíos. Indica a las tubas y trompetas que toquen «fuerte, resuelto», con una aspereza chirriante. «Necesito una banda militar —dice— que atraiga a una especie de turba»[219]. Está refiriéndose indirectamente a la ley de la calle, a un pogromo antisemita. Esta sinfonía pastoral comienza con una advertencia de la historia, un anticipo de la violencia nazi en una ironía tan profunda que en la época nadie reconoció su intención. «Sólo yo podré dirigir [esta sinfonía] —dice Mahler, en respuesta a los malentendidos iniciales—. No puedo imaginar a nadie capaz de interpretarla debidamente ... en el mejor de los casos, comprenderá detalles, nunca la totalidad»[220]. Quizá lo más irónico es que ha tomado el concepto del superhombre de Nietzsche y lo ha reclamado para el *Untermensch*.

Antes de abandonar Steinbach, recorre treinta kilómetros en bicicleta para visitar a Brahms en Bad Ischl. El decano de la música alemana no se encuentra bien, su barbado rostro tiene un aspecto amarillento debido a un cáncer de hígado. Durante un paseo por el bosque, Brahms le dice que la música se ha acabado, está muerta, ya

no hay nada que hacer. Detesta a los compositores modernos, inútiles todos ellos, Strauss más que nadie. «La música ha llegado a un callejón sin salida», declara. Cruzando un puente sobre un rumoroso arroyo Mahler exclama:

—¡Mire, maestro, mire allí abajo!

—¿Qué es? —pregunta Brahms.

—¿No lo ve? —dice Mahler—, es el último remolino...[221].

Tras dejar a Brahms en su casa, Mahler mira hacia atrás y lo ve en su cocina, calentándose una triste salchicha para la cena. La escena le conmueve, y le permite advertir que el éxito no siempre le asegura bienestar y felicidad a un compositor. No quiere acabar adulado y solo, como acabó el inmortal Johannes Brahms.

Enamorado, otra vez

Una nueva soprano, de veintidós años, está ensayando con piano por primera vez en Hamburgo cuando la puerta se abre de golpe y entra un hombre «con un traje de verano gris ... y la cara muy morena del sol». «¡Continúe!», espetó, quedándose cerca de la puerta, como preparado para huir, con una mano apoyada en el marco.

> El pianista, sin dejar de tocar, me hizo un gesto con la boca, pronunciando una M: es Mahler [recuerda la cantante]. Cerré los ojos. Las manos se me retorcían convulsivamente. Puse todas mis esperanzas y ganas en «Mírame, Brunilda te lo ruega». Se convirtió en una plegaria, un grito de socorro en medio del estado lamentable en el que habían quedado mis radiantes esperanzas durante mis primeros días en ese teatro. El hombre que estaba en la puerta dio una patada violenta en el suelo, aterrorizándome. Lanzó su sombrero sobre el piano, y después su paraguas. El pianista fue despedido de su banqueta con un «gracias, ya no le necesito»[222].

Mahler le indica a la cantante que continúe. Cantando «Mírame, Brunilda te lo ruega», desesperada por una palabra de aprobación, se echa a llorar. Él le grita que siga adelante. Lejos de casa por primera vez, Anna von Mildenburg no está preparada para un Mahler desbocado. Anna es la nueva adquisición de Pollini, sustituta de Katharina Klafsky, una cantante que tenía contratos en Estados Unidos. Desprovista de garbo y belleza natural, de tez pálida y ojos grises, Anna tiene un aspecto demasiado tímido para hacer de heroína wagneriana, pero su voz es potente y tiene un buen currículum. Es alumna de Rosa Papier, la que fue solista de Mahler en Kassel, que ahora se encuentra en Viena, casada con un pianista llamado Paumgartner y amante de un alto funcionario de la ópera, Eduard von

Wlassack. Rosa Papier es una constructora y destructora de carreras operísticas.

Mientras Anna solloza, Mahler se muerde la parte interna de las mejillas y anda de un lado para otro de la habitación. Bruscamente, se echa a reír. «Es bueno que llores ahora —le dice consolándola—, algún día estarás igual que todas las demás, destrozada por las rutinas teatrales.» Se quita las gafas y las limpia. «La exactitud es el alma del éxito artístico —le dice a Anna—. Nunca prolongues una nota final.» Su entrenamiento ha comenzado. La apunta a un gimnasio para que adelgace. Ha de cantar una frase veinte veces para que él quede satisfecho. En el camerino, Mahler le supervisa el maquillaje y todavía le está quitando un exceso de pintura de la cara cuando la llaman a escena. Para Navidad, le regala los escritos de Wagner. Mahler está enamorado.

Ha tardado cuatro meses en enamorarse. En septiembre de 1895 se dirige a ella como «Estimada señorita». Para octubre es «Querida amiga», «Mi querida Mildenburgle», «Querida Anna», firmado «Mahler», colegial y correcto. A finales de noviembre dibuja un círculo por encima del nombre de ella, un beso provisional. De pronto, se convierte en «mi más querido y dulce amor»[223], «Anna, eternamente amada»[224]. «Mi querida testaruda»[225]. «Te beso miles y miles de veces»[226]. Hace nueve años de su último amor, y está desesperadamente necesitado. «¿Por qué no me has escrito ni una sola palabra? Estoy tan terriblemente preocupado por ti», le reclama[227]. Ya no sabe amar, lo único que sabe es fastidiar. Aunque es muy joven, Anna sabe lo que debe hacer. Entrenada por la calculadora Rosa Papier, se lo pone difícil. Cuanto más abría él su corazón, más se retraía ella. «Estoy sufriendo hasta un punto que no pensé que fuera soportable —exclama—. Perder el amor de un ser que creías que te amaba, cuyo amor era casi tan precioso como la vida... no puedes imaginarte cuán terrible es eso»[228].

Su tormento se agudiza: «¡Anna! No puedo expresar cuánto he sufrido estos días, ni cuánto sufriré en el futuro. ¡Anna! Nunca he querido a nadie con un amor tan puro y bendito. ¡Y tú no me amas! ¡Dios mío!... ¿Qué me has hecho?»[229].

«¡Adiós! —exclama—. Adiós, Anna, adiós, adiós»[230]; una palabra por línea, como le había escrito a Josefine Poisl, y como lo hará en su última sinfonía. Anna tiene a Mahler donde quería tenerlo, estampando sus términos en la relación antes de que ésta comience. Aunque él le ha pedido que sea discreta, Anna hace alarde de su relación por toda la ciudad y flirtea con los amigos de Mahler para darle celos. Un amor platónico hasta entonces, a Mahler le atrae ella

tanto por su físico como por el hecho de que él la está convirtiendo en una gran cantante dramática. Cuando hacen el amor, se siente como un cirujano plástico acostándose con una modelo a la que le ha retocado los pechos. Enamorado de su propio trabajo y torturado por los defectos de ella, siente un «profundo dolor» cuando están juntos. Su malestar se ve aliviado por «la dicha de entregarse completamente —en "cuerpo y alma"— a la persona amada»[231]. Mahler presiona su cuerpo «encarnizadamente» contra las «espinas punzantes» de Anna, y después le implora: «¿Me pincharás pronto de nuevo?»[232]. Está enamorado y dolorido, una sensación exquisita.

El romance con Anna hace que Mahler cambie su visión de las mujeres. Ya no busca una versión de su resignada madre, como fue Marion, ni tampoco una chispa creativa. Anna no le inspira sinfonías. Es una cabeza hueca que se menea desnuda ante sus remilgados ojos. Es propensa a la histeria y obtusa ante la sensibilidad de él. Pero ella admira su maestría musical y confía ciegamente en su sabiduría. Hacen planes para huir juntos de Hamburgo al escenario del mundo. También hablan de matrimonio. Mahler dice que antes quiere ver a sus hermanas establecidas, y Anna no insiste. La gente comienza a chismorrear y los funcionarios vieneses farfullan en sus informes que el tal Mahler es un poco donjuán, no indicado para la Ópera de la Corte. Haciendo caso omiso de las peligrosas críticas, Mahler está contento con Mildenburg. Ella satisface una dolorosa necesidad.

Que suenen las campanas

Para completar otro año de trabajo pesado en la ópera, Mahler convence a dos amigos de Hamburgo para que financien el estreno de su Segunda Sinfonía. Wilhelm Berkhan, un empresario, y Hermann Behn, un ex alumno de Bruckner, desembolsan cinco mil marcos. Mahler está agradecido, pero no por mucho tiempo. Behn hace una reducción para piano de la sinfonía, pero le pone los nervios de punta. «No deja de pontificar sobre mis *leitmotivs* aunque, de hecho, ¡no sabe nada de mí ni de mi música!»[233].

El concierto está programado para el 13 de diciembre de 1895 en Berlín. Cuando comienzan los ensayos, Mahler se da cuenta de que le falta algo a la conclusión del *finale:*

> Necesito el repicar de una campana, un sonido que ningún instrumento musical puede producir. Desde el principio supe que necesitaría la ayuda de una fundición de campanas. Finalmente encontré una, a media hora en tren de aquí. Está cerca del Grunewald.

Madrugué. Todo estaba maravillosamente cubierto de nieve. La helada aceleró mi cuerpo perezoso (no había dormido mucho) y cuando llegué a Zehlendorf (ése es el nombre del lugar) e intenté encontrar el camino entre los pinos y abetos ... resplandecientes en el sol de invierno, había dejado atrás mis problemas ... y regresado a la tranquila casa de la naturaleza ...
Me recibió un señor mayor, sencillo, con una encantadora barba blanca y una mirada tan afectuosa y sosegada que pensé que había retrocedido en el tiempo a la época de los antiguos Maestros ... Me enseñó unas campanas magníficas, una de las cuales, poderosa y misteriosa, había sido encargada por el emperador alemán para la nueva catedral. Me habría gustado una de ese tipo para mi sinfonía, pero aún no hemos llegado a la época en que sólo lo mejor y lo más caro es suficientemente bueno para una obra de arte. Me conformé con algo más modesto[234].

Sus preparativos en lo referente a los asuntos técnicos son anticuados. ¿Qué compositor, aparte de Wagner, mandaría construir un instrumento nuevo para su obra? Mahler hace que los músicos repitan cada pasaje muchas veces y que el percusionista toque su timbal cada vez más fuerte, hasta que rompe el parche. Las trompas y trompetas deben subir a un balcón para tocar la *Grosse Appell* —gran llamada—, después de lo cual una flauta toca a solo en el escenario y el coro canta «Resucitarás, sí, resucitarás».

Se queja porque el coro es demasiado pequeño y porque ha de cenar con críticos «lerdos». Reparte invitaciones entre los estudiantes de música para llenar el auditorio. Todo lo debe hacer él mismo. Unas horas antes del estreno, sufre jaqueca. «Se jugó su futuro como compositor —escribe Bruno Walter—, y allí estaba, la tarde antes del concierto, postrado con uno de los peores dolores de cabeza de su vida, incapaz de moverse ni de tragar nada. Aún puedo verlo sobre ese podio inestable y excesivamente alto, pálido como un muerto, dominando su dolor, a los músicos, los cantantes y el público con una voluntad sobrehumana»[235].

La sinfonía arranca con los violonchelos y bajos. Hay un aplauso después de «Totenfeier» y cuchicheos de admiración durante las cuerdas pulsadas en el *andante*. Los amigos y la familia de Mahler comienzan a creer en un milagro. Justi relata:

El éxito aumentaba con cada movimiento. Un entusiasmo como ese sólo se vive una vez en la vida. Vi a hombres adultos llorando y a jóvenes abrazándose al final. Mahler dijo después que en el momento en que el Pájaro de la Muerte revolotea sobre las tumbas y emite su último grito, temió por un instante que el prolongado silencio, en el que todo el público debería aguantar la respiración, no se mantuviera. Pero el silencio fue sepulcral, nadie se atrevía a pestañear siquiera, y, cuando entró el coro, un suspiro de alivio nos invadió a todos. El efecto fue indescriptible.

Dos directores —Arthur Nikisch y Felix von Weingartner— se

apresuraron a felicitarle y ofrecerse para dirigir su próxima obra. Los críticos percibieron efectos «superficiales», un «ultramodernismo brutal» y un «gusto por el ruido»[236], pero la prensa berlinesa es provinciana y tiene poca influencia. Para Bruno Walter, esa noche fue el comienzo de la carrera de Mahler como compositor. Seis semanas después, Mahler aún está eufórico. «Para mí, no hay duda alguna de que [la sinfonía] incrementa el *fundus instructus*[237] de la humanidad —exclama—. Toda la obra suena como si hubiera llegado a nosotros desde otro mundo. Y creo que *nadie* puede resistirse a ella. Nos golpea contra el suelo y luego nos transporta a las cimas más altas sobre las alas de los ángeles»[238].

Una sinfonía y su vida después de la muerte

La Segunda Sinfonía desafía a la razón. En el Berlín hiperinflacionario de 1923, cuando un dólar estadounidense valía 4.200 millones de marcos, fue la primera obra de Mahler que se publicó en disco. Nueve años después, a mediados de la Gran Depresión, Eugene Ormandy dirigió la sinfonía en Minneápolis, subrayando los temas judíos del *scherzo* con clarinetes *klezmer*. En julio de 1967, Leonard Bernstein dirigió tres de sus movimientos en el Monte Scopus de Jerusalén para celebrar la victoria militar de Israel sobre Egipto, Jordania y Siria. «El antiguo ciclo de amenazas, destrucción y renacimiento continúa; y todo está reflejado en la música de Mahler —sobre todo, la expresión de simple fe, de creer que el bien ha de triunfar»[239], declaró. Para la gente, el significado de la obra era que no hay nada que esté fuera del alcance de la humanidad. Más que ninguna sinfonía, la Segunda de Mahler adquirió una dimensión mítica, al definir las vidas de aquellos que la abrazaron. «Cuando tenía once años, mi padre me llevó a ver a George Hurst dirigir la Segunda de Mahler —relata Simon Rattle—. Y eso fue todo. Fue una experiencia de transfiguración total. El camino a Damasco.» Seis años después, en Londres, se convirtió en «el acontecimiento que colocó a Simon Rattle en el mapa musical»[240].

Aproximadamente en la misma época, en Nueva York, tuvo lugar otra transformación cuando Gilbert Edmund Kaplan, un economista de Wall Street de veintitantos años, fue llevado a rastras por un amigo a un ensayo de «Resurrección» en abril de 1965 en el Carnegie Hall. «Era la Orquesta Sinfónica Americana dirigida por Leopold Stokowski y me quedé durante todo el ensayo; la música en general me era indiferente», recordaba Kaplan, cuya relación con la música no fue más allá de sus clases de piano cuando era niño en las afueras de Long

Island. Esa noche, sin embargo, no pudo dormir. Compró una entrada, asistió al concierto, «y hacia el final me encontré sollozando, absolutamente trastornado»[241].

Su propia reacción lo desconcertó tanto que tuvo que seguir indagando. A Kaplan le faltaba poco para convertirse en uno de los más grandes jugadores de las altas finanzas. Con sus ahorros y un préstamo de los magnates de la destilería Bronfman, estaba a punto de lanzar una revista, *Institutional Investor*, que proporcionaba información privilegiada sobre las mayores instituciones financieras del mundo, desde las grandes corporaciones hasta los bancos nacionales. Sin haber cumplido aún los treinta años, Kaplan ya estaba en la lista de favoritos de todos. Fidel Castro quería que supiera que la economía de Cuba no era tan débil como se afirmaba en Washington. Anuar el-Sadat y Menahem Begin le hablaron sobre inversiones en Oriente Medio. Pero cuanto más le absorbían los asuntos internacionales, más le «envolvía con sus brazos»[242] la Segunda de Mahler. Compró las diecisiete grabaciones que había y llevó a su futura esposa, Lena, en su primera cita a escuchar la «Resurrección» en el Royal Festival Hall de Londres. Fue ella quien le dijo que asumiera su obsesión: decídete o déjalo.

Así que, durante dieciocho meses, Kaplan recibió clases de un director de orquesta graduado por la Julliard y se dedicó a perseguir a los grandes maestros intercambiando chismes fiscales por consejos musicales. Sir Georg Solti, director de la Orquesta Sinfónica de Chicago, le dio una clase de tres horas. Kaplan asistió a casi todos los conciertos, en cualquier parte del mundo, en los que se interpretaba la sinfonía, y viajó incluso a Melbourne, Australia. En la Fundación Mengelberg de Holanda estudió el manuscrito de Mahler. Cuando pensó que ya sabía todo lo que se puede saber, contrató a la Orquesta Sinfónica Americana para ensayar. El momento más espeluznante «fue cuando bajé la batuta, y no pasó nada. Pensé: no van a tocar para mí. Pero entonces comenzó a sonar...»[243].

Para el concierto mandó fundir, como Mahler, un nuevo juego de campanas. En el Avery Fisher Hall resolvió el eterno problema de cómo comunicarse con los metales que tocan fuera del escenario instalando un sistema de televisión en el balcón; ningún director hasta entonces había pensado en esa solución. El 9 de septiembre de 1982, Gilbert Kaplan dirigió la sinfonía «Resurrección» de Mahler en un concierto privado para los miembros del Fondo Monetario Internacional. Sir Edward Heath, ex primer ministro británico, comentó que había sido «una hazaña muy notable», y Franz Vranitzky, canciller austríaco, lo elogió con entusiasmo. «Tuve la sensación —

dijo Kaplan— de que el público me animaba a realizar mi sueño porque cada uno de ellos tenía un objetivo secreto que no había alcanzado.»

En lugar de realizar su sueño, el concierto acentuó la identificación de Kaplan con la obra. Compró el manuscrito original, lo cedió en depósito a la Biblioteca Pierpoint Morgan y lo publicó en una edición facsímil. Orquestas de todo el mundo lo invitaron a compartir sus conocimientos singulares y esotéricos. Una grabación que realizó en 1985 con la Orquesta Sinfónica de Londres alcanzó el primer lugar en la lista de *bestsellers* de Mahler con 180.000 ejemplares vendidos. Kaplan identificó cuatrocientos errores en la edición impresa después de estudiar las catorce partituras con anotaciones de Mahler que existen, hizo que se reimprimiera la obra y dirigió la Filarmónica de Viena en una primera grabación.

Después vino el castigo. Lorin Maazel, director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, que había asistido al concierto de Kaplan en Salzburgo, le pidió que dirigiera la partitura revisada el 8 de diciembre de 2008, cien años después de que Mahler estrenara la sinfonía en Estados Unidos. La Filarmónica es famosa por sus opiniones firmes. Varios músicos comenzaron a murmurar en sus teléfonos móviles y hubo algún gesto inapropiado durante el concierto. El crítico del *New York Times* reseñó que había sido una interpretación con «definición precisa y poder devastador», añadiendo que «cada gesto [de Kaplan] tenía propósito e impacto. La orquesta tocó con extraordinario control y belleza»[244]. Apenas habían llegado estas palabras a la imprenta cuando un trombonista utilizó su blog para tildar a Kaplan de «impostor ... un director que marca muy mal el compás y casi nunca es capaz de mantener unida a la orquesta»[245]. Su queja terminó como tema de portada de la revista *Time*[246], y la disputa se extendió en internet[247]. Me pregunté por qué un hombre consultado por presidentes se expone al peligro a manos de unos metales y unas cuerdas. Cuando le hice esta pregunta a Kaplan, me respondió: «Tengo una relación con esta música que va más allá de lo explicable».

Observando su odisea durante más de un cuarto de siglo, llegué a la conclusión de que Kaplan habría descubierto el verdadero propósito de Mahler: que nada está fuera del alcance de la imaginación humana. La Segunda Sinfonía cuestiona el valor y el significado de la vida en un siglo en que la humanidad comienza a controlar el inicio y el final de la vida, el primero en un tubo de ensayo y el segundo con la firma de un médico. Mahler empleó la música como árbitro de la conducta moral y como examen de la valentía humana. Kaplan arriesgó su

reputación para probar que Mahler estaba en lo cierto y que nada es imposible. Como dijo el visionario sionista Theodor Herzl en esa misma época: «Wenn du nur es willst, ist es kein Märchen» —«Si realmente lo deseas, no es un cuento de hadas»—.

Un cambio de chaqueta

Animado por su gran logro en Berlín, Mahler paga por un concierto en marzo de 1895 de la Primera Sinfonía, las *Canciones de un camarada errante* y «Totenfeier». Un domingo, paseando por el distrito de Schöneberg durante los ensayos, ve a un hombre tambalearse y caer bajo una pesada carga, gimiendo «Dios mío, ayúdame». El hombre ha salido del hospital después de una larga enfermedad y no encuentra otra forma de ganarse la vida. Mahler vacía su cartera, regresa corriendo al Hotel Palace y se derrumba llorando en la habitación de Natalie. Natalie, que está allí para protegerle del pesado de Behn, lo consuela. Más tarde, cuando todos se han ido a dormir, ella va a la habitación de Mahler, le coge la mano y la presiona contra sus labios. «Natalie, ¿qué estás haciendo?», exclama, huyendo de las complicaciones carnales.

El concierto es un fracaso: demasiado largo, poco público y abucheos esporádicos, pero para Mahler es una llamada de alarma para retomar el control de su vida. Le entrega a Pollini un preaviso de un año y le ruega a Rosa Papier que le consiga un trabajo en Viena. «No se imagina lo feliz que me haría trabajar finalmente en mi propio país»[248], le escribe. Papier habla con su amante, Wlassack, intendente de una Ópera de la Corte en la que el director musical, Wilhelm Jahn, está medio ciego; el director titular, Hans Richter, juega a las cartas cuando debería estar dirigiendo; las escenografías son arcaicas y la programación es rancia. Los cantantes han pasado el apogeo de sus carreras y abunda el nepotismo: Jahn se apoya mucho en su sobrino, quien, además de ser su secretario, también es el director del coro. La Ópera necesita urgentemente una reestructuración laboral, pero Papier le advierte a Mahler que deberá comenzar por abajo antes de poder subir a la cima. Le dice que se ofrezca como quinto director después de Jahn, Richter, Johann Nepomuk Fuchs y el especialista en ballet Josef Hellmesberger hijo.

No dejando nada al azar, Mahler activa su libreta de contactos. Lipiner, bibliotecario del Parlamento, lo recomienda al director ejecutivo de la Ópera, Freiherr Josef von Bezecny. Desde Budapest, Mihalovics alude a Mahler como «una de las mejores y más nobles

personas que he conocido jamás»[249]. Nina Hoffmann intercede con la condesa Kinsky, hermana del director de los teatros estatales, el príncipe Lichtenstein. Brahms, al que le quedan sólo unos meses de vida, se pronuncia a favor de Mahler. Un periodista «estúpido pero afable»[250] llamado Ludwig Karpath, sobrino del compositor Karl Goldmark, se entera del favor y Mahler le obliga a jurar que guardará silencio a cambio de futuras primicias.

Ninguno de estos esfuerzos es suficiente. En enero de 1897 Mahler recibe la noticia de que «en las presentes circunstancias es imposible contratar a un judío en Viena»[251]. «En todas partes —exclama— el hecho de ser judío ha resultado ser en el último momento un obstáculo insalvable»[252]. Pero no se desespera, porque ha hecho gestiones para remediar su defecto. El 23 de febrero de 1897, en la iglesia Kleiner Michael de Hamburgo, Gustav Mahler es bautizado en la fe católica romana.

Es el más reacio y resentido de los conversos. «Tuve que pasar por esto»[253], le dice a Walter. «Este acto —informa a Karpath—, que he realizado por el instinto de conservación, y para el que me he preparado a conciencia, me ha costado mucho»[254]. Le dice a un escritor hamburgués: «He cambiado de chaqueta»[255]. En esta declaración no hay falsa piedad ni fingimiento. Mahler está dejando constancia de que es un converso a la fuerza, un converso que sigue manteniendo intacta su esencia y su orgullo judíos. «Un artista judío —le dice a un crítico— debe esforzarse el doble que uno que no lo es, exactamente de la misma manera que un nadador con brazos cortos debe realizar un doble esfuerzo»[256]. Después de convertirse, nunca va a misa, nunca se confiesa, nunca se persigna. La única vez que pisa una iglesia por motivos religiosos es cuando se casa. Su esposa lo llama «un judío que cree en Cristo»[257], pero las oraciones que ofrece en su agonía, garabateadas en su última partitura, son sólo para Dios Padre. Mahler, oficialmente católico, sigue siendo monoteísta y judío. Es una reliquia de una persecución interminable, una especie de «marrano», como los miles que vivieron en la clandestinidad en España durante siglos, después de que Fernando e Isabel comenzaran a quemar a los judíos en 1492. Para los antisemitas vieneses, es un judío arquetípico.

A finales de marzo, Papier le dice que el ardid ha funcionado. El príncipe Lichtenstein está forzando la jubilación de Jahn, y Wlassack ha convencido al crítico veterano Hanslick para que respalde a Mahler como una persona que «le daría a nuestra Ópera una nueva vida sin violar su tradición clásica»[258]. Mahler es solicitado en Viena el 1 de abril de 1897 para firmar un contrato de un año como quinto director.

Brahms muere dos días después y Mahler se queda para el funeral[259]. El 7 de abril anuncian que Jahn se da de baja indefinidamente por enfermedad.

Antes de abandonar Hamburgo, Mahler le dice a Anna von Mildenburg que no puede llevarla con él como amante. A ella le da un ataque de histeria durante la escena de la ruptura y, según Alma Mahler, le ruega que la visite una última vez. Cuando él entra en la habitación, ella corre una cortina y aparece un monje benedictino, el padre Ottmar, que está esperando para casarlos[260]. Como muchos de los relatos de Alma, es pura invención. Al partir para Hamburgo, Mahler le da largas a Anna con la promesa de que volverán a verse. «Adiós, querida, muy amada Annie ... Nuestra separación será sólo física. El lazo que nos une nunca se romperá. Soy tuyo, mi amor, y te seré fiel»[261]. Más tarde, puntualiza: «Quiero preguntarte, querida Anna: ¿tendrías la fortaleza de trabajar conmigo en Viena y —al menos durante el primer año— renunciar a todo tipo de relación y favores de mi parte? Espero que sepas que *no será menos difícil para mí* que para ti»[262]. Para Mahler, el trabajo es lo primero. Mildenburg se anima seduciendo a Hermann Behn. Si no puede tener a Mahler, se abrirá camino entre sus amigos.

Jahn lo presenta a la orquesta de la Ópera el 10 de mayo de 1897, y la noche siguiente dirige *Lohengrin* de Wagner sin permitir «retrasos ni distorsiones». Max Kalbeck, biógrafo de Brahms, lo llama «uno de los elegidos». Monta una *Flauta mágica* en diez ensayos y regresa al trabajo con fiebre alta después de que le abrieran con lanceta dos abscesos en la garganta, irradiando, como dijo un escritor, «energía, fuerza de voluntad y deseos de seguir adelante»[263]. El 8 de octubre, a la edad de treinta y siete años, Mahler es nombrado, por decreto imperial, director artístico de la Ópera de la Corte de Viena.

---

212 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 19.

213 Carta de Mahler a Oskar Fried, *Mahler's Unknown Letters*, Herta Blaukopf (ed.), Richard Stokes (trad.), Londres, Victor Gollancz, 1986, p. 55.

214 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 19.

215 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 44.

216 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 198.

217 Eric Blohm, *Stepchildren of Music*, Londres, Foulis, 1924, pp. 136-137.

218 Puede escuchar «Ich hab mich ergeben» en **http://www.youtube.com/** watch? v = 4CQV6UJ2Tm4; el tema de Brahms en: **http://www.youtube.com/watch? v=fhHb-62BfpI&feature=related**; y el inicio de la Tercera de Mahler en **http://**

www.youtube.com/watch?v=fFfZ1uJPFUg.

219 Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, Vernon Wicker (trad.), Portland, Oregon, Amadeus Press, 1993, p. 95.

220 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 45.

221 Ernst Decsey, en Lebrecht, *Mahler Remembered,* p. 263.

222 Gustav Mahler, *Mein Liebe Trotzkopf, meine süsse Mohnblume: Briefe an Anna von Mildenburg*, ed. con un comentario de Franz Willnauer, Viena, Paul Zsolnay Verlag, 2006, pp. 12-13.

223 *Ibid.,* p. 41.

224 *Ibid.,* p. 43.

225 *Ibid.,* p. 72.

226 *Ibid.,* p. 43.

227 *Ibid.,* p. 39.

228 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 341.

229 Gustav Mahler, *Mein lieber Trotzkopf, meine süsse Mohnblume,* p. 77.

230 *Ibid.,* pp. 76-77.

231 Artículo de Stuart Feder en Stephen Hefling (ed.), *Mahler Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 94, nota 38.

232 *Ibid.,* nota 39.

233 Carta a Natalie en La Grange, *Mahler: Vol. 1,* p. 354.

234 Gustav Mahler, *Mein lieber Trotzkopf, meine süsse Mohnblume*, pp. 47-48.

235 Walter, *Gustav Mahler*, p. 21.

236 La Grange, *Mahler: Vol. 1,* pp. 345-347; Kaplan, introducción a la edición facsímil de la Segunda Sinfonía, pp. 51-55.

237 «Fundo provisto», término romano que se refiere a los bienes de una granja.

238 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 127 (a Arnold Berliner).

239 Artículo de Susan Gould, **www.leonardbernstein.com**.

240 Nicholas Kenyon, *Simon Rattle: From Birmingham to Berlin*, Londres, Faber and Faber, 2001, pp. 58, 71.

241 Gilbert E. Kaplan, entrevista con Norman Lebrecht para el programa *Saturday Review* de BBC TV, Cardiff, 27-29 de julio de 1987, GEK/NL; todas las citas provienen de esta fuente, salvo indicación contraria.

242 Entrevista con Marc Bridle. **http://www.musicweb-international.com/**

sandh/ 2003/Octo3/kaplan_interview.htm

243 Norman Lebrecht, «The Conduct of Obsession», revista *Sunday Times*, 9 de diciembre de 1984, pp. 36-41.

244 http://www.nytimes.com/2008/12/10/arts/music/10kapl.html?ref=music

245 http://www.davidfinlayson.typepad.com/fin_notes/

246 http://www.nytimes.com/2008/12/18/arts/music/18kapl.html

247 http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2008/12/alls_quiet_at_the_ny_phillarmo.html

248 Ludwig Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, Viena, Fiba, 1934, p. 35.

249 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 390.

250 Walter, en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 104.

251 La Grange, *Mahler: Vol. 1,* p. 390.

252 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 208 (retraducido por Norman Lebrecht).

253 *Ibid.,* p. 210.

254 Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, p. 105.

255 Ferdinand Pfohl, *Gustav Mahler: Eindrücke und Erinnerungen aus der Hamburger Jahren*, Knud Martner (ed.), Hamburgo, Karl Dieter Wagner, 1937, p. 58.

256 Max Graf, *Legends of a Musical City*, Nueva York, The Philosophical Library, 1945, p. 56.

257 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 101.

258 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, p. 394.

259 Información de Knud Martner.

260 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 12.

261 Artículo de Stuart Feder en Helfing, *Mahler Studies*, p. 98, nota 50.

262 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 213.

263 La Grange, *Mahler: Vol. 1*, pp. 424-425.

7
SABOREANDO EL PODER (1897-1900)

El estado de ilusión

Al final de tres décadas de construcción del Ring, la melodía que mana de las cervecerías es «Wien bleibt Wien» («Viena sigue siendo Viena»), de Johann Schrammel. La población se habrá triplicado, la economía se habrá diversificado y las instalaciones habrán mejorado, pero la ciudad se aferra a la perezosa suposición de que nada cambiará jamás. Viena se regodea en «un mundo de *Sicherheit»,* un estado de confianza despreocupada, una creencia en la continua mejoría de la vida. «Se comenzaba a creer más en el "progreso" que en la Biblia», afirma el escritor Stefan Zweig.

> De noche, en lugar de las débiles farolas, brillaban lámparas eléctricas, las tiendas irradiaban sus esplendores tentadores desde las calles principales hasta los arrabales. Gracias al teléfono, se podía conversar a distancia. La gente se trasladaba con una rapidez inesperada en coches sin caballos ... La higiene se difundía y la mugre desaparecía. La gente se volvía más guapa, más fuerte, más sana[264].

Sin embargo, la *Sicherheit* de Zweig se aplica sólo a la clase media, excluyendo a una enorme clase baja. Para vivir en Viena es necesario tener un permiso de la policía. Miles de personas viven ilegalmente, a diez familias por sótano, entre ratas y enfermedades, sin derecho a voto y sin ser vistos. Éste es el entorno en el que Adolf Hitler adquiere su educación política cuando llega en 1906.

Viena es una ciudad de grandes ilusiones. Uno de sus edificios más grandiosos es el Parlamento, que alberga a 516 miembros de treinta partidos diferentes. Cada miembro tiene derecho a dar discursos en su propia lengua, pero no proporcionan intérpretes. Cuando los debates se caldean demasiado, el Parlamento se suspende, a veces durante años. La asamblea, escribe el sardónico novelista Robert Musil,

> explotaba tan a fondo su libertad que habitualmente se mantenía cerrado. Pero había también una Ley de Emergencia, por medio de la cual se podía gobernar sin el Parlamento y, cuando todo el mundo empezaba a alegrarse del absolutismo, la Corona decretaba que se debía retornar de nuevo al gobierno

> parlamentario ... Durante los intervalos entre gobierno y gobierno, todo el mundo se llevaba estupendamente con los demás y se comportaba como si nunca hubiese habido ningún problema. Y en efecto nunca había sido el problema nada real[265].

Francisco José, emperador durante medio siglo, es un gobernante estricto que duerme en un catre de hierro y se levanta al amanecer. Es un hombre decente y obediente que nunca se arriesga a dar una opinión más comprometida que «eso está bien», por miedo a alterar la frágil paz. El derramamiento de sangre nunca está lejos de la superficie en esta sociedad de *Sicherheit*. En septiembre de 1897, el conde Badeni, primer ministro austríaco, fue herido de un disparo en un duelo con un miembro germanista del Parlamento. Al año siguiente, la emperatriz, conocida como «Sissi», es asesinada de una puñalada por un anarquista en Ginebra. El país llora su muerte junto al emperador, aunque todo el mundo sabe que está separado de Sissi y amancebado con la actriz del Burgtheater Katharina Schratt.

En Viena, el artificio supera a la realidad, *schein über sein* («parecer por encima del ser») es el lema: la apariencia es más importante que la existencia; es mejor ser visto que ser. En una ciudad construida sobre líneas ilusorias, y a falta de una política importante, el arte proporciona una realidad alternativa. Las obras teatrales de Schnitzler, los poemas de Hofmannsthal, los cuadros de Klimt y los *lieder* de Hugo Wolf proporcionan alivio dentro de una vida ilusoria. Las artes adquieren una importancia social tan grande que el *Neue Freie Presse* dedica la mitad de su primera página a un ensayo sobre cultura. Era conocido con el término francés *feuilleton* (página pequeña) y editado por el polemista y dramaturgo Theodor Herzl. A falta de realidad, el arte se convierte en la vida, como describe Zweig.

> Mientras que en la política, en la administración y en la moral todo iba bastante bien y la gente se mostraba tolerante y afable ante cualquier signo de dejadez, e indulgente ante una falta, no había perdón para las cosas del arte; estaba en juego el honor de la ciudad ... Y el hecho de saberse constante y despiadadamente vigilado obligaba al artista de Viena a dar el máximo y les confería a todos ese extraordinario nivel. De aquellos años de juventud, todos aprendimos a incorporar en nuestra vida una medida estricta e inexorable de la producción artística. Quien en la Ópera conoció la disciplina férrea hasta el detalle más ínfimo bajo la batuta de Gustav Mahler ... rara vez se queda satisfecho del todo ante una representación teatral o musical[266].

La dejadez —*Schlamperei* en el dialecto local— es el primer objetivo que Mahler quiere erradicar en la Ópera. Mahler dijo: «La tradición es *Schlamperei*». Lo que quiso decir en realidad es: «Lo que vosotros llamáis tradición no es más que vuestra pereza y dejadez»[267]. El arte requiere mucho trabajo, declara. Su objetivo es lograr una interpretación perfecta. Sabe que no será fácil. Sabe, también, que las

fuerzas de la oscuridad están reuniéndose para tramar su caída.

El 8 de abril de 1897, el día del nombramiento de Mahler, Karl Lueger es elegido alcalde de Viena. Es la cuarta vez que gana, y en cada una de ellas el emperador se ha negado a ratificar su cargo. Lueger es un antisemita combativo. Conocido como *Der schöne Karl* —«Karl el hermoso»— por su postura recta y su barba rubia y cuadrada, Lueger atrae al «hombre pequeño» solicitando su voto en las tabernas y prometiendo transporte gratis de regreso a casa a «todo ciudadano que haya pasado la noche de juerga»[268]. Bajo la amenaza de disturbios, y después de una semana de deliberaciones, el emperador finalmente le otorga el cargo.

Lueger resulta ser un alcalde extraordinario, eficiente, transparente y con conocimientos de tecnología. Introduce el tranvía eléctrico, establece el control municipal del gas y otros servicios, construye parques y espacios recreativos, viste a sus empleados con un uniforme verde y se asegura de que su nombre figure tallado en todos los edificios nuevos —«construido bajo el mandato del doctor Karl Lueger»—, incluyendo el Ring de Francisco José dentro de su propio legado de piedra. En las reuniones «transmite sus deseos a los demás de una manera casi milagrosa»[269]. Su racismo, selectivo y a veces latente, puede disparar a discreción contra los «judíos del dinero y la bolsa», los «judíos mendigos», los «judíos de la tinta» (intelectuales) y, perpetuamente, los «judíos de la prensa». Bajo el mandato de Lueger, Viena se convierte en la primera ciudad moderna que hace del odio a los judíos una política municipal.

Los comentaristas de derechas ven el nombramiento de Mahler como un contrapeso político al de Lueger, una de las medidas de control de poderes de una constitución incompetente. El *Deutsche Zeitung* se pregunta por qué «es oportuno contratar a *un judío* para la Ópera Alemana de una ciudad [con] un fuerte movimiento contra la *judaización*»[270]. El *Reichpost* advierte que Mahler no tardará mucho en «comenzar sus payasadas de niño judío sobre el podio»[271]. El advenimiento de Mahler está disfrazado como un insulto a Hans Richter, a quien Mahler intenta apaciguar: «Desde mi más tierna infancia usted ha sido el modelo que he intentado imitar ... Cuando tengo una duda, siempre me pregunto: ¿qué haría Hans Richter?»[272]. El acólito de Wagner le dijo, malhumorado, que «no encontrará en mí a un colega hostil ... una vez que me convenza de que su obra beneficiará a la institución imperial y será un avance para nuestro noble arte»[273]. Mahler lo apoda «Hans el honesto» y decide quitárselo de encima.

Ese verano, harto ya de Steinbach, Mahler se pasea por el Tirol,

donde no para de llover. Vuelve al trabajo el 1 de agosto y, tras constatar que es el único director de la casa, dirige *Lohengrin, Fausto, La africana, La novia vendida* y *Las bodas de Fígaro*[274], al tiempo que elimina la «gruesa capa ... de polvo de la *Schlamperei* e inexactitud»[275] que se deposita sobre *El anillo* de Wagner. La producción no ha cambiado desde 1877, pero, con Mahler en el foso, la ópera se ve renovada. La actuación adquiere importancia, el sonido es más brillante y los textos se escuchan íntegros. «En este *Anillo* se escuchaban cosas que nadie había escuchado antes, cosas que ya no esperábamos escuchar», exclama Hugo Wolf[276]. Mahler, sin embargo, no está satisfecho. Escucha errores en la orquesta y está furioso con un timbalero, con el que ha ensayado hasta la perfección, porque se ausenta cuando debe dar un golpe muy importante. Cuando le informan de que el hombre se ha ido pronto para coger el último tren, Mahler ordena un aumento de sueldo para sus músicos de modo que, como los borrachos de Lueger, puedan permitirse tomar un taxi a casa cuando terminan tarde.

Mahler alquila un piso en la Bartensteingasse 3, se sienta en su escritorio a las nueve, ensaya toda la mañana, vuelve andando a casa para comer, duerme una siesta seguida de un paseo y regresa al trabajo para firmar papeles y dirigir el concierto de la noche, consciente del coste físico y creativo de sus obligaciones. «Mi trabajo me absorbe completamente y se apodera de mí en cuerpo y alma», confiesa[277]. «Estoy abrumado como sólo un director de teatro puede estarlo ... Todos mis sentidos y emociones están a flor de piel. Me estoy convirtiendo cada vez más en un extraño para mi mismo ... Recuérdame como se suele recordar a los muertos»[278].

El nacimiento del arte

Una tercera perturbación sacude Viena durante la semana del nombramiento de Mahler y Lueger. El 3 de abril de 1897 cuarenta artistas abandonan el Künstlerhaus («la casa de los artistas») de la clase dirigente para formar un grupo secesionista, abierto a ideas foráneas y modernas. Su líder es Gustav Klimt, un pintor de desnudos decorosos y lagos resplandecientes. Junto con Carl Moll y Josef Engelhardt, y la adinerada crítica de arte Berta Szeps-Zuckerkandl, Klimt contrata al polemista Hermann Bahr para que escriba un manifiesto disidente. «No estamos discutiendo a favor o en contra de la tradición —declara Bahr—. Nosotros no tenemos tradición. No es una lucha entre el arte antiguo y el nuevo ... luchamos por el arte

mismo»[279].

En la primera exposición, inaugurada por el emperador, Klimt esboza un edificio cuadrado en un trozo de papel y se lo entrega a un arquitecto, Josef Maria Olbrich. Seis meses después, el Pabellón de la Secesión estaba listo para ser ocupado, un edificio espacioso y aireado rematado por una cúpula de laurel dorado y un lema en el dintel: «A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad». Definiendo el nuevo *Jugendstil,* la Secesión importa a Seurat, Munch, Whistler y Charles Rennie Mackintosh entre una multitud de artistas que marcan tendencia. También acoge a arquitectos comerciales, diseñadores de muebles y artistas gráficos, entre ellos Otto Wagner, Josef Hoffmann y Koloman Moser. Uno de los objetivos de Klimt es eliminar la distinción que se hace entre las bellas artes y las artes aplicadas para buscar un equivalente visual del *Gesamtkunstwerk* de Wagner, la unión de todas las artes. Mahler percibe un alma gemela en la Secesión. En una ciudad de ideología introspectiva, racista, regresiva y engreída, Mahler y Klimt representan una alternativa progresista y liberal, una vía para escapar de la omnipresente irrealidad.

A diferencia de Klimt, Mahler no se preocupaba por los comités. Irrumpe en la Ópera de la Corte con unos berrinches terribles, gritando a los colegas hasta obtener una respuesta satisfactoria. «Mahler es un vampiro, nos chupa la sangre de las venas», escribe un cantante[280]. «Una catástrofe elemental», es la impresión de un músico de orquesta. «Un terremoto de intensidad y duración sin precedentes sacudió todo el edificio desde los pilares hasta los hastiales. Todo lo que no era muy fuerte tenía que desplomarse y perecer»[281]. «Lo veo en el ensayo: enfadado, crispado, gritando, irritado, sufriendo cada equivocación como si le doliera físicamente —escribe Stefan Zweig—. Vuelvo a verlo conversando en la calle, lúcido, con una alegría natural, ingenua ... De alguna manera estaba siempre en movimiento por una fuerza interna, siempre muy animado»[282]. Mahler les dice a sus amigos que sus ataques de ira son calculados. Son la única manera de deshacerse de la *Schlamperei*.

En su primer día como director, Mahler decide abolir la claque, un grupo de animadores que reciben entradas libres y pequeñas pagas de los cantantes a cambio de aplaudir encarecidamente. La claque existe en la mayoría de los teatros y añade un toque rancio a las noches aburridas abucheando a músicos invitados. Mahler declara que la claque «desacredita a la Ópera y nos impide alcanzar nuestros objetivos artísticos». Ordena a los cantantes que «me den su palabra de honor de que se abstendrán de tener cualquier tipo de contacto con la claque y dejarán de realizar pagos y distribuir entradas

gratuitas»[283].

Los acomodadores reciben órdenes de cerrar todas las puertas en el momento en que comience la representación, dejando en el vestíbulo a los que lleguen tarde hasta el final del primer acto. «Y yo que creía que ir al teatro era un placer», suspira el paciente Francisco José, pero el príncipe Lichtenstein felicita a Mahler por las medidas que ha tomado. «No ha necesitado usted nada de tiempo para convertirse en Maestro de la Ópera —dice el director de teatros—. Es usted todo un éxito. Toda Viena habla de usted y las cosas que hace. Dicen que ahora siempre se representa algo en la Ópera, nos guste o no»[284]. El número dos de Lichtenstein, el príncipe Alfred Montenuovo, le ofrece un apoyo indefectible a Mahler contra el intendente de la Ópera, el barón Plappart, y su adjunto, Wlassack. «Me estoy dando cabezazos contra la pared —dice Mahler—, pero a la pared se le está abriendo un agujero»[285]. Hermann Bahr considera que está «viviendo en un mundo de fantasía» y que es «un hombre sin el menor atisbo de la realidad»[286], pero Mahler sabe exactamente lo que hay que hacer.

Se quita de encima a los instrumentistas que sólo esperan su jubilación, despidiendo a una tercera parte de la orquesta. «Yo era el más joven en 1897 —afirma el compositor Franz Schmidt—. Para 1900, ya era el chelista más antiguo»[287]. Contrata cantantes nuevos al por mayor y despide a los que no están capacitados. Theodor Bertram, de Bayreuth, se marcha al cabo de dieciocho días. Jenny Korb canta sólo cuatro veces: «Su actuación no tiene encanto y carece de personalidad»[288], observa Mahler. Por el método de ensayo y error, reúne al conjunto más consistente que se haya visto jamás, un grupo de cantantes que resuena a través del tiempo en las grabaciones. Leopold Demuth, el Hans Sachs de Bayreuth, comparte papeles con el veterano Theodor Reichmann. Dos checos, Berta Förster-Lauterer y Wilhelm Hesch, llegan de Hamburgo. Marie Gutheil-Schroder, una emocionante Carmen, es una mezzo con un don para la actuación tan especial que Mahler la emplea a tiempo parcial como directora de escena. Hermine Kittel es una contralto magnífica, y Selma Kurz, una soprano coloratura que canta el trino más largo del mundo. Erik Schmedes y Leo Slezak son héroes wagnerianos. Mahler contrata también a Georg Maikl, Richard Mayr, Margarethe Michalek y Anton Moser. Lucie Weidt, una soprano muy emotiva, fue recomendada por Anna von Mildenburg.

Y luego está la propia Mildenburg, a quien Mahler contrata con un salario más alto que el suyo. Durante su primera temporada sufre de estrés y sólo canta veinticinco veces, pero Anna sigue brindándole sus mejores años de canto a Mahler y no le da mayores problemas, salvo

alardear de sus aventuras con Behn, Lipiner y el bisexual Ludwig Karpath (entre otros); al final se casa, en 1909, con el atareado escritor Hermann Bahr. Ya sin ser mentor y debutante, hombre y amante, Mahler y Mildenburg ingresan en los anales de la ópera como socios en una edad de oro.

Mahler espera que los cantantes sean creativos. Gutheil-Schoder cuenta:

> Nunca llegaba al ensayo con un concepto trabajado y acabado en cuanto a la dirección. Probablemente imaginaba una escena importante que constituía el momento crucial de todo el acto, pero también dejaba lugar para que lo individual se expresara. «Simplemente haga eso ... muy bonito, me gusta ... Quiero conservar ese carácter.» De esta manera intensificaba la inspiración paralela o receptiva de todos[289].

«Los ensayos eran maravillosos —recuerda Selma Kurz—. Nos forzaba a dar lo mejor, hasta el último aliento, y también él acababa completamente exhausto»[290]. «Era un mártir que se consumía en las llamas del trabajo y esperaba lo mismo de nosotros», escribe el despreocupado Slezak.

> Nunca se nos habría ocurrido, a ninguno de nosotros, salir de la habitación cuando Mahler estaba ensayando alguna escena en la que no participábamos. Su forma de ensayar sacaba todo lo que un cantante era capaz de dar ... Si al final lo lográbamos, Mahler ... se subía al escenario, nos felicitaba y comenzaba a repartir monedas de veinte *heller*[291].

Atento a los matices personales, trata a cada cantante según sus propios méritos. Cuando Slezak le pide un permiso porque quiere cobrar un buen caché dando unos conciertos públicos, Mahler se sube por las paredes.

> —¿Se ha vuelto loco? ¡Se ausentó usted hace muy poco!
> —No, se equivoca, fue hace varias semanas...
> Sobre su escritorio había un tablero con unos veinticinco o treinta botones ... Mahler se abalanzó iracundo sobre él y presionó unos doce o quince botones a la vez con la palma de la mano ...
> Por todas partes se abrieron puertas ...
> La secretaria Schlader, directores de escena, gente de utilería, todos subieron corriendo, incluso el oficial de bomberos había recibido una alarma y apareció con el uniforme completo, dispuesto a accionar las bombas. El único al que no había llamado era Wondra [el encargado de los permisos]. Un argumento contradice al otro, las cosas llegan a un punto crítico, mi paciencia estalla y, acalorado, abandono la escena ... [Unas horas después] estamos en la sala, él está sentado en su escritorio, dirigiendo, y todo el rencor y la irritación desaparecen como la nieve de marzo bajo el sol de primavera. Esta escena se repetía varias veces por año, por mes o por semana, de modo que las cosas no eran precisamente agradables[292].

A Reichmann, menos pendenciero, Mahler le concede una excedencia «con gusto», confirmando «mi disposición a servir a un artista tan destacado». Reichmann, una reliquia del régimen Jahn, responde al ánimo de Mahler hasta que, pasados los cincuenta, su voz pierde fuerza y Mahler rescinde su contrato. Pero cuando se entera de que está en una clínica, gravemente enfermo, envía un nuevo contrato que el cantante recibirá antes de morir.

Estas fluctuaciones, del despotismo a la colaboración, de la previsión a la improvisación, caracterizan el estilo directivo de Mahler. Dedica una cantidad exorbitante de horas a asuntos personales. De las treinta a cincuenta cartas que escribe o dicta diariamente, la mayoría tienen que ver con cantantes. También supervisa a la orquesta y al coro, controla las devoluciones de taquilla y resuelve el eterno conflicto entre la ópera y el ballet por las horas de escenario. Nada se le escapa. Se dice que Mahler tiene ojos en la parte de atrás de la cabeza —y no sólo suyos—. Tiene informantes y agentes. Algunos, como el concertino Arnold Rosé, abusan de su influencia en detrimento de músicos independientes como el chelista Franz Schmidt. «Estuve vegetando al menos otros diez años en la Orquesta de la Corte de Viena —refunfuña Schmidt—. No fue precisamente un lecho de rosas»[293].

El gusano en la tarta de manzana

En su primera temporada, Mahler dirige 111 funciones de veintitrés óperas, de las cuales cuatro eran estrenos en Viena: *Dalibor* de Smetana, *Eugenio Onegin* de Chaikovski, *Djamileh* de Bizet y *La bohème* de Leoncavallo. En cada una de las dos temporadas siguientes dirige noventa y nueve funciones, que se presentan cada dos o tres noches[294].

> Cuando llegaba el oscuro, el pequeño hombre de rasgos angulosos, pálido y de aspecto ascético, corría literalmente hasta el podio. Sacaba su batuta repentinamente apuntando hacia adelante, como la lengua de una serpiente venenosa. Con su mano derecha parecía arrancarle la música a la orquesta ... Miraba fijamente al escenario y hacía gestos suplicantes a los cantantes. Se levantaba de la silla de director con un salto, como si lo hubieran picado. Mahler siempre estaba en pleno movimiento, como una llama ardiente[295].

Mahler lleva la delantera, asegurándose de que cada obra se presente en su versión inmaculada. Sin embargo, su apretada agenda refleja una escasez de directores. Richter, repudiado, se va a la Orquesta Hallé de Inglaterra. Johann Nepomuk Fuchs se murió de

repente, y su sucesor, Ferdinand Löwe, se marchó. Mahler contrata a Franz Schalk, un alumno de confianza de Bruckner, pero necesita un director joven de gran vitalidad. «¿Por qué se anda por las ramas?», le reprocha a Bruno Walter.

> Necesito un adjunto aquí, uno que lleve su batuta de policía en una mochila (actualmente, estoy dirigiendo todo yo mismo y ya estoy *exhausto)*. ¿Qué diablos importa a quién vas a reemplazar? ... Necesito que vengas antes de 1900 porque estaré muerto para entonces si las cosas siguen así[296].

Walter, temiendo desaparecer en la vorágine de Mahler, sigue sin decidirse. Está desarrollando una identidad como compositor escribiendo agradables ciclos de canciones y una sinfonía en Re menor. Percibiendo el temor de Walter, Mahler pone su amistad por encima de su necesidad profesional. «Volvemos a ser amigos, ¿no?», le sondea[297]. Cuando Walter llega finalmente en julio de 1901, Mahler reduce su propia agenda de conciertos a la mitad.

Además de la ópera, acepta otro trabajo. En septiembre de 1898, los músicos de la Filarmónica de Viena le piden que reemplace a Richter como director titular para su ciclo de conciertos en el Musikvereinsaal. Se trata de una cínica maniobra. La Filarmónica, fundada en 1842, es propiedad de los miembros de la orquesta del teatro de la ópera, cuyos empleos dependen de Mahler. Deseoso de dirigir sinfonías, Mahler promete que habrá innovación. En el primer ensayo, los músicos ven que la partitura de la *Obertura Coriolano* tiene partes añadidas para lograr un mayor énfasis. Algunos músicos contactan con el periódico racista *Deutsche Zeitung* que, con el titular «Poder judío en la Ópera de la Corte de Viena»[298], desolla a Mahler por insultar a un Dios alemán:

> Parece ser que Beethoven tenía poco talento para la orquestación porque escribió la obertura sin clarinete en Mi bemol, de modo que Mahler lo tuvo que escribir por él ... Si el señor Mahler quiere hacer correcciones, que se dedique a Mendelssohn y Rubinstein —los judíos nunca permitirían eso—, pero que deje a nuestro Beethoven en paz. Lo disfrutamos y admiramos tal como es, sin el clarinete en Mi bemol, y sin Mahler.

La confianza entre el director y la orquesta se rompió ese día. En tres temporadas, Mahler dirige veinticuatro conciertos con un repertorio de setenta y nueve obras, veintiséis de Beethoven[299], incluyendo su propio arreglo para orquesta de cuerda del Cuarteto de cuerda núm. 11, op. 95, y una Novena Sinfonía a la que hizo cambios en la textura, doblando la sección de viento-madera y añadiendo trompas y trompetas. Los músicos siguen refunfuñando y se niegan a tocar la mayoría de las obras nuevas que Mahler propone. En abril de

1899 interpretan la Segunda Sinfonía de Mahler para recoger fondos para la pensión de la orquesta y venden toda la taquilla «casi exclusivamente a un público judío» con una obra que fue recibida con «entusiasmo descarado por parte de la joven Israel»[300], o al menos así lo reseña la prensa de Lueger. Todo lo que Mahler hace con la Filarmónica de Viena está matizado con un trasfondo de antisemitismo. Contrariamente al mito moderno de una «tradición mahleriana», la orquesta y el director soportan un matrimonio de conveniencia que dura tres años y no deja ningún fruto encomiable.

La única vez que los músicos aceptan interpretar una obra de Mahler en sus ciclos de prestigio, en noviembre de 1900, el público rebuzna de risa durante la marcha fúnebre de la Primera Sinfonía. Después de esa debacle, la Filarmónica se niega a tocar otra obra de Mahler a menos que un promotor comercial les pague sus honorarios. Mahler, por su parte, añade una página de gloria al historial de la Filarmónica al darle un reconocimiento internacional. En junio de 1900 viaja con la orquesta a París para su primer *tour* en el extranjero, organizado por Alexander Rosé, hermano del concertino[301]. La organización es mala, los auditorios están medio vacíos y la orquesta se queda sin dinero, por lo que Mahler se ve forzado a mendigar los billetes de regreso al barón (Albert) Rothschild. Pero mientras los músicos se quejan, Mahler encuentra una fuente de apoyo inesperada.

Hace seis años que el capitán Alfred Dreyfus, un oficial de artillería judío, fue acusado de espiar para los alemanes, destituido de su rango y desterrado a la Isla del Diablo, cerca de la costa de la Guayana Francesa. Los esfuerzos por desvelar el complot de la derecha que había detrás de esas falsas acusaciones fueron brutalmente reprimidos. El jefe del contraespionaje francés, coronel Marie-Georges Picquart, es enviado a África y más tarde arrestado por revelar una prueba embarazosa. Émile Zola es juzgado por difamación y huye a Inglaterra después de que Georges Clemenceau publicara su manifiesto a favor de Dreyfus conocido como «J'accuse!» («Yo acuso»). En las ciudades francesas estallan disturbios antisemitas y los xenófobos siguen proliferando cuando Mahler llega a París en junio de 1900. Entre las canciones populares del año se encuentran «À bas les Juifs» («Abajo los judíos»), «Vos Gueules, Judas» («Cállate, Judas»), «Dreyfus über alles» («Dreyfus por encima de todo») y «La France aux Français» («Francia para los franceses»)[302]. Al final, Picquart descubre al líder del complot, el mayor Hubert-Joseph Henry, a quien encuentran muerto en su celda, pero pasarán otros seis años antes de que absuelvan a Dreyfus y un siglo antes de que un presidente francés pida perdón[303].

En París, Mahler es adulado por melómanos *dreyfusards*[304] que asisten a sus conciertos: el propio coronel Picquart, junto con Georges Clemenceau, su hermano Paul y la esposa de éste, Sophie Szeps, hermana de la crítica de arte vienesa Berta Zuckerkandl. Sophie trae a su amante, el matemático Paul Painlevé, quien presentó pruebas científicas para la defensa de Dreyfus. Después de escuchar la Quinta de Beethoven en el Teatro de Châtelet, Painlevé monta la fiesta entre bastidores. A Mahler le llama la atención la «fuerte personalidad, integridad y clase excepcional»[305] de Picquart. Los *dreyfusards* se acercan, buscando afinidad. Se convierten en los mayores admiradores de Mahler, asisten a sus conciertos siempre que pueden y defienden su obra como una causa moral.

Unos cascabeles diferentes

Mahler se muda a un piso en la tercera planta de un edificio del arquitecto Otto Wagner —líneas blancas y limpias, sin «cejas» sobre las ventanas— en el número 2 de la Auenbruggergasse, una calle tranquila cerca de los jardines de Belvedere, a un paseo de doce minutos de la Ópera. Ya no necesita las diez habitaciones porque su hermana Emma se va a casar con el chelista Eduard Rosé, hermano mayor de Arnold y dieciocho años mayor que ella, y se ha ido con él a Boston. Arnold, un conocido mujeriego[306], comienza una aventura con Justi. Natalie los pilla y jura no decir nada a cambio de pasar más tiempo con Mahler. A Natalie le falta poco para cumplir los cuarenta y no se ha dado por vencida con él. Mahler ha sentido el aleteo del amor con tres cantantes —Gutheil-Schoder, Rita Michalek y la encantadora del trino interminable Selma Kurz[307]—, pero está demasiado ocupado para mantener un romance serio.

Cuatro días después de la boda de Emma, en junio de 1898, Mahler ingresa en el hospital para una segunda operación de hemorroides («mis problemas subterráneos»). El dolor lo incapacita durante todo el verano. Sólo logra componer otras dos canciones del *Wunderhorn* y siente que se está secando por dentro. El verano siguiente, en 1899, se marcha con Justi y Natalie a un pueblo cerca de Linz, y se encuentra con que les han cancelado la reserva. Se trasladan a Alt-Aussee, a veinte kilómetros de Steinbach, donde el clima es horroroso. Escribe otra canción, «Revelge», y la toca al piano para Natalie, Justi y Arnold el 7 de julio, fecha en que cumple treinta y nueve años. «Durante los últimos tres veranos —refunfuña— he sido como un nadador que da algunas brazadas simplemente para demostrar que aún sabe nadar»[308].

Al día siguiente brilla el sol y Mahler se queja del ruido que hace una banda al pasar. Luego sube a la habitación y, en diez días, compone dos movimientos de su Cuarta Sinfonía.

Revitalizado como un atleta con un subidón de azúcar, decide construir una casa junto al lago donde pueda componer sin interrupciones durante todo el verano. Anna von Mildenburg le recomienda el Wörthersee, donde vive ella. El tren recorre el lado norte del lago Carinthian. En la orilla sur, que aún no ha sido urbanizada, Mahler encuentra un terreno a los pies de una colina boscosa en un lugar llamado Maiernigg. En la espesura del bosque construye una cabaña de ladrillos y despeja un camino entre los árboles, de manera que lo único que ve desde su escritorio es el resplandeciente lago. En su nueva cabaña de composición, el 5 de agosto de 1900, Mahler termina su Cuarta Sinfonía. Planificada en seis movimientos, la reduce después a cuatro. Dura menos de una hora y está escrita para una orquesta de tamaño normal. La Cuarta Sinfonía es su sinfonía clásica, una que recuerda a Haydn por su jocosidad y a la Novena de Beethoven por la sonoridad de su *adagio*. Algunos analistas, como el marxista Adorno, consideran esta sinfonía un paso atrás, una concesión a los convencionalismos. Sin embargo, aunque necesita el éxito, Mahler no renuncia a cambiar el mundo. Simplemente entierra su subversión un poco más.

El tintineo de los cascabeles que inicia la sinfonía es tan peligroso como un coche sin frenos por un puerto de montaña, y conduce al director y a la orquesta muy cerca del caos. «Comienza como si no supiera contar hasta tres —dice Mahler— y luego va directamente a las tablas de multiplicar hasta que al final calcula vertiginosamente en millones y millones»[309]. El pasaje está indicado *Bedächtig – nicht eilen – Recht gemächlich* («lento, no correr, muy tranquilo»), lo que contradice totalmente su contenido anárquico. «Infantil, simple y completamente confiado», es otra de las descripciones de Mahler[310] —un engaño astuto—. Ha vuelto a sus viejos trucos irónicos, transmitiendo dos significados a la vez, en constante oposición.

En el primer movimiento se «barajan» (el adecuado verbo de Adorno[311]) nada menos que siete melodías originales, entretejidas contrapuntísticamente «con una regularidad formidable, casi pedante»[312], antes de que la sección estalle en un tintineo simétrico de cascabeles de bufón. El crítico musical inglés Neville Cardus señala que ésta es la primera sinfonía de Mahler «que puede apreciarse de una manera completamente musical», sin pensamientos ulteriores[313]. Sin embargo, hacer eso es como comer lechuga sin ningún tipo de aderezo: insípido y nada memorable.

Lo que hace la Cuarta Sinfonía es extender la narrativa de Mahler sobre la vida en dos direcciones: atacando los prejuicios en la tierra y la crueldad en el cielo. Al principio del segundo movimiento, el concertino debe dejar a un lado su costoso violín y tocar uno de poca monta afinado un tono más agudo, «para que chille y suene tosco»[314]. No es la primera vez que Mahler pide una ejecución tosca; también lo hizo en la marcha fúnebre de la Primera Sinfonía. En la Cuarta, quiere que el refinado concertino se olvide de sus aires y gracias y toque como un gitano andrajoso, miembro de una raza «inferior», ajeno a la sala de conciertos.

No es algo totalmente desconocido, sin embargo, ya que Liszt, Brahms y Dvořák se han aprovechado de las melodías *Zigeuner*, pero mientras que ellos visten de gala a la música gitana para consumo familiar —Brahms la empapa en salsa italiana, *alla zingarese*—, Mahler la presenta en crudo, alegre y despectiva. Mahler enfrenta a la sociedad cívica con lo que más temen, las clases no domesticadas e ilegales, y exacerba la amenaza al tratar la música gitana no como un sonido primitivo que ha de ser colonizado por un compositor educado, sino como un arte con una vitalidad e integridad propias, un arte que está afinado a una altura diferente, que se toca con otra escala. El *scherzo* de la Cuarta Sinfonía de Mahler es probablemente la primera obra multicultural de la música occidental, e indudablemente la primera anterior a Béla Bartók que trata la música autóctona con respeto y admiración como una forma de arte del mismo valor.

Consciente de que está en un territorio peligroso, Mahler borra sus huellas salpicándolas con ironías desorientadoras. Titula un episodio alegre «La muerte empieza una danza», y señala que «Santa Úrsula observa y se ríe»[315], consciente de que Úrsula es la más solemne de las santas. Está haciendo chistes judíos a costa de la Iglesia. «No intente comprender la obra como una historia —explica Bruno Walter en nombre de Mahler—, es pura música ... abierta a cualquiera que tenga un sentido del humor sutil»[316]. La sonrisa se borra hacia el final del segundo movimiento, y también al final del suntuoso *adagio,* con ecos de la Segunda Sinfonía. La muerte nunca está muy lejos de los niños que juegan en sus praderas. Cardus señala, perspicazmente, que aquí Mahler es tanto hombre como niño.

La sinfonía concluye con una canción del *Wunderhorn* de 1892, «La vida celestial». Mahler quiere que se cante «con una expresión infantil y alegre, sin parodia» *(ohne Parodie),* en contraste con todas las ironías anteriores. Los justos están en el cielo, cosechando sus justas recompensas. Los ángeles hornean el pan para su almuerzo. Santa Marta cuece los vegetales, la severa Santa Úrsula se ríe a carcajadas, y

el vino corre libremente. Un pequeño cordero, «inocente y adorable», es apartado del rebaño y marcado cuidadosamente. Después lo matan y lo echan al puchero. San Lucas mata un ganso. San Pedro pesca. Mahler, ex vegetariano, está defendiendo los derechos de los animales. Este no es cielo para las tiernas criaturas de Dios, a menos que, casualmente, pertenezcan a la raza humana. ¿Es eso lo que quiere Dios? ¿O es la voluntad del hombre, su perpetua necesidad de matar? Incluso sin parodias, el cielo de Mahler es desconcertante.

Las dimensiones clásicas y la forma compacta de la Cuarta Sinfonía le aseguran un rápido estreno, con Rita Michalek como soprano solista, el 25 de noviembre de 1901 en Múnich, donde la recepción es ferozmente xenófoba. «El ingenio judío ha invadido la sinfonía, corroyéndola», escribe el esteta suizo William Ritter. Otros se quejan de que es «una obra agitada, nerviosa»[317]. «No es más que corrupción vienesa, un carnaval», gruñe el poeta Karl Wolfskehl. «Ni rastro de espontaneidad, ni una sola idea independiente, sin sentimiento original», reseña la revista berlinesa *Die Musik*[318].

En Viena se oyen abucheos entre los movimientos y gritos de «¡una vergüenza!». Los críticos atacan las «falsas ingenuidades» y una visión del cielo «que es más bien un infierno». Max Graf, en el *Neues Wiener Journal*, opina que como la canción del finale fue compuesta antes que la sinfonía, ésta «debería leerse *de atrás hacia adelante,* como la Biblia hebrea»[319]. Graf, abogado de profesión y miembro del círculo de amigos de Sigmund Freud, sabe desde su *barmitzvah* que el hebreo se escribe de derecha a izquierda. «De atrás hacia adelante» es un juicio peyorativo que afirma que el alfabetismo cristiano es superior a la antigüedad judía. La música de Mahler ha convertido al inteligente y freudiano Max Graf en un judío antisemita.

Sin embargo, en todos y cada uno de los conciertos, Mahler cambia la vida y la mentalidad de alguna persona. William Ritter, tutor de la realeza bávara y antisemita confeso, no puede dormir después del estreno de Múnich. Escribe a Mahler, quien le envía copias de la sinfonía. Más tarde, presenta a Mahler a su amante, un joven eslovaco, Janko Cadra. Mahler, que no tiene ningún problema con las parejas no convencionales, le envía saludos cordiales a Janko en sus cartas a Ritter. Inclusivista e imparcial, no tiene prejuicios contra ninguna minoría étnica o sexual. El multiculturalismo de su Cuarta Sinfonía no es pura formalidad. Anticipándose a su época, Mahler da la bienvenida al redil a todos los forasteros.

El enemigo fuera

Mahler no es el primer compositor que tiene problemas con la crítica, pero su actitud con la prensa no le ayuda nada. Como periodista de otra época y otro lugar, puedo ver cada error que comete en retrospectiva mucho antes de cometerlo, pero ningún consejo bienintencionado habría impedido que Mahler tuviese una colisión programada. Para comprender su dilema es necesario conocer la diversidad de los medios vieneses y la modestia de su tirada, dirigida a una élite. En el centro se encuentran los periódicos de propiedad judía *Neue Freie Presse* (45.000 lectores) y *Neues Wiener Tagblatt* (65.000)[320]. Los críticos musicales del *Neue Freie Presse* son Hanslick (hasta 1904), el compositor de operetas Richard Heuberger y Julius Korngold. El *Neues Wiener Tagblatt* tiene a Max Kalbeck como crítico principal y a Ludwig Karpath como segundo.

En la extrema derecha se encuentran el *Deutsches Volksblatt* (25.000 lectores, críticos Camillo Horn y Hans Puchstein), el *Deutsche Zeitung* (10-15.000, Theodor Helm), el periódico clerical *Reichspot* (6.000, Fritz Gaigg von Bergheim) y el *Vaterland* (Richard Kralik y su hermana Mathilde). Helm y los Kralik no suscriben necesariamente la línea racista.

En medio de los dos están el *Neues Wiener Journal* (60.000, Albert Kauders, Max Graf, Paul Stefan), el *Illustriertes Wiener Extrablatt* (40.000, Josef Königstein) y dos periódicos del gobierno, el *Fremdenblatt* (21.000, Ludwig Speidel) y el *Wiener Abendpost* (9.500, Robert Hirschfeld). Speidel, junto con Gustave Schönaich del *Reichswehr*, prosigue la campaña de Wagner contra los brahmsianos Hanslick y Kalbeck. «Teníamos la sensación de estar en la tienda de grandes guerreros y generales después de una batalla victoriosa», escribe Graf[321]. También hay un periódico socialista, el *Arbeiter Zeitung* (24.000, Josef Scheu).

No es muy difícil para un director carismático poner a críticos y editores de su parte. Una sonrisa amable y una buena cena generalmente son suficientes. No es necesario que se reúna con ellos a menudo; para eso están los jefes de prensa. Mahler, sin embargo, confía en Lipiner para su estrategia con la prensa[322] y trata a los críticos como lacayos o como enemigos. Uno de sus lacayos le obedece. Mahler le ordena a Karpath que escriba un artículo elogiando al director de Dresden, Schuch. «Tú sabes lo que hay que decir. *Distinguido director*. Extraordinario hombre del teatro. Altos honores y condecoraciones. Campeón del arte dramático y sus exponentes modernos»[323]. Cuando Karpath escribe una reseña negativa, Mahler lo amenaza con violencia. «No olvides que me debes respetar como director de la Ópera que soy —le grita, acercando un puño a la cara

del crítico—. ¡Si subestimas mi autoridad, verás...!»[324].

Mahler trata a sus enemigos con desdén. Es incapaz de ocultar sus sentimientos. Cuando ve a un crítico hostil, empieza a despotricar. Llama a los críticos *die Herren Vorgesetzten*, los que mandan. Hombre de infinita sutileza, sensible a la mayoría de las debilidades humanas, Mahler no alcanza a comprender el funcionamiento de la libertad de prensa y se niega a reconocer la legitimidad de la crítica. Su obstinación es misteriosa, a menos que ya hubiese considerado a la prensa como una conveniente cabeza de turco para su final e inevitable caída.

---

264 Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, Londres, Cassell, 1943, pp. 1-4.

265 Robert Musil, *The Man Without Qualities*, Eithne Wilkins y Ernst Kaiser (trad.), Londres, Secker y Warburg, 1954, vol. 1, pp. 32-33.

266 Zweig, *The World of Yesterday*, p. 26.

267 Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, p. 126; véase también La Grange, *Mahler: Vol. 3*, p. 4.

268 Hamann, *Hitler's Vienna*, p. 279.

269 Marie Beskiba, en Hamann, *Hitler's Vienna*, p. 284.

270 9 de abril de 1897; Sandra McColl, *Music Criticism in Vienna, 1896-1897*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 101.

271 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 210.

272 Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, p. 66.

273 *Ibid.,* p. 67.

274 Véase Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Múnich y Viena, Jugend und Volk, 1979, segunda edición, 1993, pp. 273-278.

275 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 84.

276 *Ibid.,* p. 85.

277 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 215.

278 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 233 (retraducido por Norman Lebrecht).

279 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 210.

280 Theodor Reichmann, en Julius Korngold, Memoirs (copia de manuscrito en archivos de Norman Lebrecht), p. 101.

281 Franz Schmidt, en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 108.

282 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 305.

283 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 59.

284 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 94.

285 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, p. 46.

286 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 215.

287 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 108-109.

288 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 546.

289 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 115-117.

290 *Ibid.,* p. 144.

291 *Ibid.,* pp. 118-119.

292 *Ibid.,* pp. 119-120.

293 *Ibid.,* pp. 110-111.

294 Estadística, cortesía de Knud Martner.

295 Graf, *Legends of a Musical City,* p. 204.

296 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 235 (retraducido por Norman Lebrecht).

297 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 239.

298 «Die Judenherrschaft in der Wiener Hofoper», *Deutsche Zeitung*, 4 de noviembre de 1898.

299 Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, p. 145.

300 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 151.

301 Información de la hija de Arnold Rosé, Eleanor Rosé.

302 Véase George R. Whyte, *The Accused: The Dreyfus Trilogy*, Bonn, Inter Nationes, 1996, p. 165.

303 Jacques Chirac, 13 de julio de 2006, en el centenario de la absolución de Dreyfus.

304 Los que defendieron y apoyaron incondicionalmente a Dreyfus desde el principio. *[N. de la T.]*

305 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 263.

306 Información de Eleanor Rosé.

307 Información de Desi Halban-Kurz.

308 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* pp. 119-120.

309 *Ibid.,* p. 145.

310 Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen*, p. 179.

311 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy*, Edmund Jephcott (trad.), Chicago, Chicago University Press, 1992, p. 55.

312 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 145.

313 Neville Cardus, *Gustav Mahler: His Mind and His Music, Vol. 1*, Londres, Victor Gollancz, 1965, p. 119.

314 Bauer-Lechner, *Gustav Mahler in den Erinnerungen*, p. 179.

315 Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, pp. 122, 112.

316 Carta de Walter a Ludwig Schiedemair, Walter, *Briefe, 1894-1962*, p. 50.

317 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, pp. 400-401.

318 Diciembre de 1901, pp. 548-549.

319 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, pp. 474-475.

320 McColl, *Music Criticism in Vienna,* p. 16; e información de Knud Martner, email fechado el 11 de febrero de 2009.

321 Graf, *Composer and Critic*, Nueva York, W. W. Norton, 1946, p. 18.

322 Véase La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 235.

323 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 231.

324 Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, pp. 104-105.

8
LA MUCHACHA MÁS HERMOSA DE VIENA (1901)

Un roce con la muerte

A comienzos de 1901, Mahler está preparando una representación de *Rienzi* de Wagner, su propia *Canción del lamento*, dos grandes conciertos con la Filarmónica y una serie de proyectos con Richard Strauss, mientras sufre de faringitis, migrañas, dolores de estómago y hemorroides sangrantes. Pasa dos días en cama, supervisando los ensayos por teléfono. Schmedes y Mildenburg se dan de baja por enfermedad. Mahler vuelve al trabajo milagrosamente recuperado y la función continúa. Verdi muere; se guarda un minuto de silencio. La presión es incesante.

El 24 de febrero, un domingo por la tarde, Mahler dirige el estreno vienés de la Quinta Sinfonía de Bruckner, trabajando con un texto que ha sido destrozado por los editores. Acaba el concierto con el semblante pálido e indispuesto. Esa misma noche dirige *La flauta mágica* en el centenario de la obra. Cualquier otro músico, teniendo que hacer frente a dos conciertos en un día, se habría tomado con calma esa conocida obra. Mahler, siendo como es, puso en marcha tres horas de Mozart con la incandescencia de costumbre. «Parecía Lucifer: la cara blanca como una tiza y los ojos ardiendo como el carbón»[325], escribe un joven del público, pensando: «No podrá soportar mucho más»[326].

Se despierta en mitad de la noche; sus sábanas están empapadas de sangre de una hemorroide que se le ha reventado. Justi llama a un médico, que lo introduce en una bañera de agua helada. Cuando comprueba que la hemorragia persiste, llama a un cirujano; después de llegar retrasado por el tráfico, éste le dice al paciente: «Media hora más y habría sido demasiado tarde». El profesor Julius von Hochenegg es alumno del profesor Theodor Billroth, pionero de la cirugía abdominal y amigo de Brahms. Hochenegg atrae a estudiantes de todo el mundo y su apellido es epónimo de un tipo de úlcera rectal.

Hochenegg somete a Mahler a un procedimiento espantoso insertándole un instrumento grande en el recto y sondeando hasta

encontrar el pólipo y ligarlo. Tanto el cirujano como el paciente están manchados de sangre y mucosidades. Mahler le cuenta a Strauss que perdió dos litros y medio de sangre[327]. «Debatiéndome entre la vida y la muerte, me preguntaba si no sería mejor acabar con ella de una vez —dice—, ya que todo debe llegar a eso al final ... y volver a la vida me parecía casi un fastidio». Y añade: «Pensé que había llegado mi hora»[328].

¿Cuánto hay de verdad en todo esto? La muerte por hemorroides es inusual, y es posible que Hochenegg lo esté asustando. Mahler parece reconocer que se trata de una encrucijada en su vida, un momento para evaluar los logros del pasado y planificar un nuevo futuro. Está de acuerdo en que le operen, y le alegra escuchar que el emperador ha escrito a Hochenegg pidiéndole que cuide muy bien a su director de la Ópera. El príncipe Montenuovo aumenta el salario de Mahler en un 16 por ciento y duplica sus prestaciones para gastos. Animado, Mahler se somete a la intervención quirúrgica el 4 de marzo y, durante la convalecencia, lee una nueva edición de Bach. Bach, le dice a Natalie, «me recuerda esas lápidas que muestran a los muertos durmiendo con las manos cruzadas sobre el pecho. Parecen aferrarse a la vida, incluso más allá de esta existencia»[329].

Su imagen sepulcral se asemeja a las alucinaciones que tienen los pacientes en las salas de recuperación, donde se les mantiene en observación después de una anestesia general, un lugar en el que el límite entre la vida y la muerte puede ser difuso en sus mentes. Esa sensación me es muy familiar. Al despertarme de la anestesia después de que me extirparan la vesícula, en el St Mary's Hospital en Paddington, escuché a una enfermera hablar con un inusual acento francés. Cuando le pregunté de dónde era, mencionó el nombre de un pueblo cercano al pueblo alsaciano de mi madre, en Bischheim. No tengo recuerdos de mi madre, que murió cuando yo era un bebé. La relación entre su voz y la de la enfermera procede de otro ámbito, del tipo de vestíbulo existencial que describe Mahler después de su roce con la muerte. En su caso, la sensación perdura durante meses. Durante unas breves vacaciones en Abbazia, en la costa adriática, Mahler tiene un sueño con

> mi madre, mi hermano Ernst y yo, una noche, junto a una ventana del salón (en Iglau) ... el cielo se llenó de humo amarillo, las estrellas comenzaron a moverse, volando juntas o tragándose unas a otras, como si fuera el fin del mundo. De pronto, me encontraba en el mercado de abajo. El ardiente vapor me perseguía, y cuando miré hacia atrás vi que de él salía un hombre enorme: el judío errante ... Su brazo derecho descansaba sobre un gran báculo que llevaba una cruz dorada ... El hombre trató de forzarme a que cogiera el báculo. Me desperté con un grito de terror[330].

Ernst y su madre le reprenden por el pecado de seguir a la cruz de oro, renunciando a su fe judía. En otro sueño, la Muerte lo agarra por el brazo en un salón de baile y le dice «ven conmigo». Como José en la Biblia y Freud en Bergstrasse 19, Mahler está intentando interpretar sueños etéreos.

Mientras Mahler se recupera, la Filarmónica de Viena reparte sus conciertos entre Franz Schalk y el director de ballet Josef (Pepi) Hellmesberger. La *Schlamperei* vuelve a ser bienvenida. Hirschfeld elogia a Pepi por su «falta de tenacidad», y Graf, por su «falta de iniciativa». Los músicos le comunican a la prensa que Mahler será depuesto. Adelantándose a su pronóstico, Mahler renuncia. *Fesche Pepi*, o el guapo Pepi, amante de las niñas púberes, dirige la Filarmónica durante tres años hasta que lo despiden de la Ópera por una riña callejera con el padre de una bailarina muy joven. La Filarmónica le ruega a Mahler que regrese, pero él tiene la dignidad de rechazar la oferta.

Ese verano, en Maiernigg, Mahler desempolva su libro de poemas de la época de estudiante y compone tres *Canciones a la muerte de los niños*, cuatro canciones con poemas de Rückert, un último *lied* del *Wunderhorn* y la mitad de una Quinta Sinfonía. El descanso y la introspección prolongados han facilitado el fluir de la música, y disfruta enormemente de su nueva casa. «Es demasiado hermosa —exclama asomándose por el balcón del ático—, no la merezco»[331]. Desde un barco de vapor que navega por el lago, los turistas gritan: «¡Es Mahler! ¡Viva Mahler!». Él se esconde rápidamente dentro de su casa, sonrojado pero no molesto. Le dice a Justi: «No quepo en mí de la alegría», mientras se sienta a escribir sobre la muerte de los niños.

De los 430 poemas del ciclo de Rückert escoge cinco. ¿Por qué éstos y no otros? Los primeros versos revelan su estado de ánimo:

1. Ahora el sol nacerá tan radiante
   como si la noche no hubiera traído desgracia
2. Ahora entiendo por qué lanzas
   tan oscuras llamas hacia mí
3. Cuando tu madre
   viene hacia la puerta
4. A menudo pienso que nos abandonaron
   pronto regresarán a casa
5. *(últimos versos)* Protegidos por la mano de Dios
   están esperando como si estuvieran
   en la casa de su madre.

La primera canción evoca la noche de su hemorragia, casi fatal, y

las otras, el sueño con su madre y los niños. Los niños podrían ser Ernst y Gustav. Aunque su título parezca morboso, las *Canciones a la muerte de los niños* no son un réquiem para los difuntos, sino las reflexiones de un superviviente. El ciclo está compuesto para barítono; subrayando su intención autobiográfica, nunca las dirige con una cantante femenina. Las *Canciones a la muerte de los niños* son Gustav Mahler en primera persona del singular.

El tintineo del *glockenspiel* que acompaña al primer verso convierte el cielo de la Cuarta Sinfonía en un lugar inhóspito, sombrío y amenazante. En los últimos versos, el alma de los niños encuentra un reposo incierto entre los tañidos malhumorados de un arpa. La vida después de la muerte ha perdido su atractivo; Mahler no quiere ir allí. Decide cerrar el capítulo «Resurrección» de su vida, y ya nunca más le interesará saber qué ocurre en el más allá. Lo que le importa ahora a Mahler, en su segunda vida después de la intervención, es el aquí y ahora.

Otras cinco canciones de Rückert constituyen una oda de amor en torno a una meditación nocturna, *Um Mitternacht*. Una de ellas en particular describe el estado de ánimo de Mahler:

> «Ich bin der Welt abhanden gekommen»
> («Estoy perdido para el mundo»)
>
> Estoy perdido para el mundo
> en el que solía pasar tanto tiempo;
> hace tanto que no ha sabido nada de mí,
> que es muy probable que piense que estoy muerto.
> No tiene consecuencias para mí
> que me crea muerto,
> no lo puedo negar
> porque es cierto que estoy muerto para el mundo.
>
> Estoy muerto para el tumulto del mundo,
> y descansando en un lugar tranquilo.
> Vivo *solo en mi cielo,*
> *en mi amor, en mi canción*[332].

Esta canción contiene introspección, pero también disimulo. Revela, y finge, indiferencia hacia un mundo que rechaza su música: hacia una sociedad efímera y trivial que no es capaz de ver más allá de la belleza superficial y que debe ser rechazada si él ha de ser el compositor que quiere ser. El roce con la muerte le ha permitido quitarse de encima las expectativas de los vivos. Ahora puede componer con confianza para una época que no ha llegado, una época en la que todas las personas que conoce habrán muerto tiempo atrás y sólo perdura su canción.

El desconsolado inicio con arpa y corno inglés (que recuerda la canción del sauce de Desdémona en *Otello* de Verdi) y los tañidos de arpa bajo los gemidos del viento duelen con una irreducible sensación de soledad. Mahler está solo en el mundo. Necesita encontrar un hogar, *en mi amor*, en algún lugar donde no se sienta tan completamente abandonado.

Las canciones del ciclo de Rückert, a diferencia de las *Canciones a la muerte de los niños*, no tienen un orden de interpretación ni una numeración fija. Cinco de ellas aparecen en 1905 junto con dos canciones de *Wunderhorn* como *Sieben Lieder aus letzter Zeit*[333] (Siete canciones recientes), y póstumamente como *Siete últimas canciones*[334]. La última vez que las toca[335], concluye con «Ich bin der Welt». «Soy yo mismo», le dice a Natalie, al tiempo que acaba el verano[336].

Están solos en el romántico lago. Justi se ha ido con Arnold Rosé a una terapia de salud (¿Mahler no sospecha nada?) y Natalie espera hasta estar de vuelta en Viena para abalanzarse sobre Mahler, presionando sus desesperados labios sobre los de él. Él la rechaza. Natalie le pregunta por qué no se casa con ella. «No puedo amarte —le dice Mahler—, sólo puedo amar a una mujer hermosa.» «Pero si yo soy hermosa», se queja Natalie. Mahler evita volver a verla.

A primera vista

Sophie Clemenceau está en Viena para ver a Mahler dirigir. Su hermana Berta organiza una cena el 7 de noviembre de 1901 en Nusswaldstrasse 20, en el barrio de Döbling, con Mahler como invitado de honor. Los primeros en llegar son Klimt y Carl Moll, los principales secesionistas. Moll asiste con su esposa, Anna, y la hija de ésta, Alma Schindler. De veintidós años, rubia y con una figura que atrae las miradas, Alma está sentada entre Klimt y el exdirector del Burgtheater, Max Burckhard, ambos eminentes hombres mayores que ya la han besado alguna vez. También están presentes el esposo de Berta, el anatomista Emil Zuckerkandl, y Friedrich Viktor Spitzer, un fotógrafo miembro de la Secesión.

Mahler llega con Justi. Al escuchar risas en el extremo de la mesa donde se encuentra Alma, pregunta: «¿Podemos unirnos a la fiesta?». Alguien llega tarde de un concierto del violinista checo Jan Kubelík, dirigido por Alexander von Zemlinsky. Alma declara que no le gustan los virtuosos llamativos. «A mí tampoco», exclama Mahler. Deseoso de impresionar, cuenta que una vez tiró a la papelera una carta del archiduque en la que le pedía que contratara a una joven que le

gustaba.

En la sobremesa, los artistas plantean la cuestión de la belleza física. «La cabeza de Sócrates es bella», declara Mahler. «Para mí Zemlinsky es bello», dice Alma, provocando. Zemlinsky, su profesor, es famoso por su fealdad.

—¿Por qué no dirige su ballet *El corazón de cristal?*[337] —le pregunta a Mahler—. Lleva un año esperando una respuesta suya.

—Ese ballet no vale nada —dice Mahler—. ¿Cómo puede defender semejante basura?

—No es basura; probablemente nunca lo ha visto debidamente —exclama Alma.

Mahler recibe ese tipo de peticiones todos los días. Acaba de rechazar una opereta del crítico Heuberger, convirtiéndolo en un adversario. Pero le dice a Alma: «Me gusta cómo defiendes a tu maestro. Mandaré llamar a Zemlinsky mañana mismo».

Esto es lo que ve y escucha Berta Zuckerkandl[338]. La versión de Alma es más vívida. Mahler, dice, no entendía el argumento del ballet de Zemlinsky, escrito por Hofmannstahl. «Yo se lo explicaré», le dice Alma. «Soy todo oídos», sonríe Mahler, mostrando sus fuertes y blancos dientes. El relato de Alma continúa:

> Hacía tiempo ya que nos habíamos separado del resto, o nos habían dejado solos. Surgió a nuestro alrededor uno de esos círculos mágicos que rodean en seguida a los que se encuentran mutuamente. Le prometí que iría un día [a la Ópera], cuando tuviera algo bueno que enseñarle. Sonrió irónicamente, como dando a entender que tendría que esperar mucho tiempo, y luego me invitó al ensayo general de los *Los cuentos de Hoffmann* que se realizaría a la mañana siguiente. Madame Clemenceau y Frau Zuckerkandl se acercaron en ese momento y también las invitó[339].

Mahler se ofreció a acompañarla a pie hasta su casa. Ella declina la invitación y se reúne con sus padres en un taxi. Mahler le dice que espera verla en la Ópera. «Ein Mann, ein Wort!», le grita, «¡un hombre de palabra!».

Alma apunta esa noche en su diario: «Me gustó *muchísimo*, aunque es muy nervioso. Daba vueltas por la sala como un salvaje. Está hecho *enteramente* de oxígeno. Cuando te acercas a él, te quemas. Mañana le contaré a Alex *algo* de esto...»[340]. Alex es Zemlinsky, su amante —casi —. «Nunca olvidaré el tacto de su mano en mis partes más íntimas ... Un poco más y me habría convertido en una *diosa* ... Me gustaría arrodillarme ante él y besarle sus partes; besarle *todo, todo.* ¡Amén!»[341]. A su madre no le gusta Alex, que es medio judío. Alma amenaza con suicidarse si le prohíben las clases.

A la mañana siguiente, Alma acompaña a Berta y Sophie a la

Ópera. Mahler se pasea por el pasillo, esperándola. Le quita el abrigo a Alma, ignorando a las dos damas.

—Fraulein Schindler, ¿qué tal ha dormido? —le pregunta.

—Muy bien, ¿por qué?

—Yo no pegué ojo en toda la noche —dice Mahler.

Mahler entra en el foso y dirige *Los cuentos de Hoffmann*, que no se han vuelto a ver en Viena desde su segunda representación en diciembre de 1881, cuando el Ringtheater se incendió y murieron cuatrocientas personas de un público de 1.760. Durante una pausa aparece Gutheil-Schoder con un vestido escotado «hasta la cintura» y Mahler, ofendido, la manda a coserlo[342]. En el intermedio, «Mahler vino dos veces a charlar con nosotras — muy amablemente», escribe Alma.

Poco después (en su diario faltan algunas páginas[343]) el cartero le trae un poema de amor:

Dan kam so über Nacht!
Hätt ich's so nicht gedacht
Dass Contrapunkt und Formenlehre
Mich noch einmal das Herz beschwere.

Ocurrió una noche.
Nunca habría imaginado
que el contrapunto y la teoría
perturbarían de nuevo mi corazón...

El último verso revela su autoría:

Ich hör's: Ein Mann — ein Wort!

Aún puedo escucharlo: *un hombre de palabra.*
Resuena en mi oído todo el tiempo
una especie de canon.
Miro a la puerta —y espero.

La madre de Alma quiere saber quién escribió el poema. Alma miente diciéndole que no está segura. Juntas van a ver *Orfeo y Eurídice* de Gluck, dirigida por Bruno Walter. Aburrida, mira hacia el palco del director y llama la atención de Mahler. En el intermedio, ella le presenta a su madre y él les ofrece una taza de té en su despacho privado. «¿Ustedes viven en Hohe Warte? —les pregunta—. Ésa es mi zona favorita para pasear.» Frau Moll le invita a su casa. Mahler busca su agenda. Quedan para el sábado.

Mahler no espera hasta el sábado. El jueves 28 de noviembre se presenta en la puerta de su casa, una vivienda semiadosada diseñada por Josef Hoffmann sobre una colina con vistas a la ciudad. Al lado

vive el artista gráfico Koloman Moser; otras dos casas pertenecen a los fotógrafos secesionistas Spitzer y Hugo Hennenberg[344]. Lo hacen pasar y le ofrecen un té. Mahler charla con los Moll hasta que, tras mirar el reloj, les pide usar el teléfono. Cuando le responden que aún no tienen, le pide a Alma que lo acompañe andando a la oficina de correos. Está nevando y sopla un viento cortante. Moll y Moser van detrás como chaperones. Alma escucha a Mahler decirle a su hermana que no irá a cenar. «Después me dijo lo mucho que había pensado en mí y lo preocupado que estaba porque su vida estaba predestinada. Sólo su arte —y ahora sus pensamientos eran sobre otras cosas»[345]. Le explica que Justi organiza su vida, y le deja espacio para componer. Si tuviera a otra persona, las cosas cambiarían. «¿Y si esa persona tuviera una sensibilidad artística?», le pregunta Alma. Mahler, eludiendo la pregunta, se queda a cenar.

Después de que Mahler se ha ido, aparece Burckhard, que insiste en su empeño amoroso, para dejarle un libro a Alma. Al día siguiente, Alma le enseña a Zemlinsky las canciones que Mahler le ha enviado. A ella le parecen simplistas pero, viendo que Zemlinsky hace una mueca, las canta todo el fin de semana. El lunes por la tarde Mahler vuelve a subir la Hohe Warte. «Me dijo que me amaba — nos besamos. Me tocó sus piezas — mis labios están sellados ... sus caricias son tiernas y agradables. Si fuera capaz de decidir. Él — o el otro»[346]. Zemlinsky tiene treinta años, es un joven muy prometedor. Mahler tiene la edad de la madre de Alma. «Y si Alex llega a ser famoso?», se pregunta.

En la primera noche de *Los cuentos de Hoffmann*, Mahler, buscando con esa mirada inquisitiva desde el foso, la ve flirteando con un arquitecto, Felix Muhr. «¡Lo he perdido!», llora Alma. El sábado 7 de diciembre Mahler toca el timbre. «Nos besamos una y otra vez. Sus abrazos son tan cálidos»[347]. Él la llama «Almschi», un diminutivo cariñoso. Antes de partir hacia Berlín, le dice: «Lo único que escucho es esta voz, más fuerte que todas las demás. Espero que nunca se silencie en mi corazón. Una voz que sólo conoce una palabra y una nota: ¡te amo, mi Alma!... Mía, mía, tu Gustav»[348].

«Simplemente no puedo trabajar —escribe Alma en su diario—. Doy vueltas por la habitación, miro su foto, releo su última carta — ¡lo amo!»[349]. Pero cuando Felix le hace una visita, toca el piano con él durante horas. El arquitecto le pregunta si tiene alguna posibilidad. Alma le dice que está enamorada de Mahler. Después de amenazar educadamente con suicidarse, Muhr dice que ha escuchado a un doctor decir que Mahler sufre una enfermedad incurable.

Alma no puede dormir. Preparando el escenario, escribe a Zemlinsky para abandonarlo:

> Alex, sabes muy bien *cuánto* te quería. Tú me llenabas *completamente,* pero ese amor ha desaparecido tan repentinamente como vino — ha sido reemplazado. ¡Otro amor se ha apoderado de mí con renovadas fuerzas! Te pido de rodillas que me perdones las desdichas que te he causado. Hay cosas que escapan a nuestro control[350].

Se encuentra con Justi para tomar té en casa de los Zuckerkandl y desearía poder preguntar sobre la salud de Mahler. «Lo siento mucho por él ... Pero su amor es tan *tierno.*» Para distraerse, flirtea «escandalosamente» durante las cinco horas de *Meistersinger* con el «joven doctor Adler, al que encuentro tremendamente atractivo»[351].

Las cartas de amor que Mahler le escribe desde Alemania están salpicadas de exhortaciones crispadas:

> Queridísima muchacha, por favor intenta escribir con más claridad. Separa las letras más claramente y escribe las consonantes con más precisión. ¿Por qué no usas la escritura alemana, como yo? Escribes que has pasado una tarde difícil con un joven guapo, rico, bien educado y con talento musical. ¡Almschi! ¡Almschi! ¡Piensa! Dios mío, ¿qué tipo de sustituto sería ése? ... Y ahí estaba, pálido y temblando, ¡incluso estaba preparado para suicidarse por ti! ¡A mí nunca se me ocurriría! Cómo me gustaría acariciar tus queridas trenzas — aunque me gustas más sin ellas, con un peinado simple[352].

Burckhard le aconseja que se aleje de Mahler, «diciendo que cuando dos personalidades fuertes se unen, generalmente pelean hasta que una de ellas es obligada a someterse». Y entonces aparece Zemlinsky.

> Entró en el salón, más pálido que nunca y muy callado — me acerqué a él, presioné su cabeza contra mi pecho y le besé el cabello. Me sentía muy extraña. Luego nos sentamos y hablamos seriamente, sólo sobre asuntos que nos concernían a ambos —uno junto al otro—, nosotros, cuyos cuerpos se habían enroscado en el más salvaje abrazo del amor. Él estuvo un poco sarcástico como siempre, pero por lo demás muy amable, conmovedoramente amable ... Hoy he enterrado un hermoso amor. Gustav, tendrás que hacer muchas cosas para reemplazarlo[353].

Mahler se queja de que Alma siempre está hablando sobre «las virtudes de algún joven» y sugiere que Justi piensa que es manipuladora. Alma estalla: «Es un hombre enfermo, su puesto es inseguro, es judío, ya no es joven, y como compositor ... está profundamente en deuda. Así que, ¿cuáles son mis posibilidades? ... Lo amo y continuaré a su lado ... ¡Mi Gustav! Lo deseo *vergonzosamente*»[354].

Alma vuelve a flirtear «enloquecidamente» con Louis Adler. «Ese tipo es tan condenadamente guapo. Y Muhr estaba mirando...» Alma es socialmente bifocal: se ve a sí misma y, al mismo tiempo, ve cómo la ven los demás. La apariencia, *schein über sein*, le importa a Alma

tanto como la experiencia. Su atracción fatal es un magnetismo físico que, más que la juventud, la belleza y los penetrantes ojos azules, eclipsa «todas las tonterías» que dice[355]. Los hombres se rinden a sus pies. El último de sus maridos la describe, no muy cariñosamente, como «una de las grandes brujas»[356]. Esa es la magia que enciende el amor y el deseo de Mahler y desecha sus escrúpulos sobre la diferencia de edad que hay entre ellos y la testarudez de Alma. Él sabe que nunca será fácil convivir con ella, pero la desea tanto para la aventura como para el amor. Ella es la antítesis de la sumisa madre de Mahler, el final de su pasado.

Mahler dirige su Cuarta Sinfonía en Berlín y se marcha a Dresden para escuchar su «Resurrección». Al llegar, se instala en la habitación del hotel y escribe a Alma la carta más larga de su vida, «probablemente la más importante que he tenido que escribir jamás». Midiendo cada palabra, demuestra su argumento con dos frases, escritas a cada lado de un esbozo general. «Sé que te haré daño —le advierte—, pero no tengo otra alternativa.»

Comienza ridiculizando a los hombres que la pretenden. «Todos estos Burckhard, Zemlinsky, etc., no tienen una verdadera individualidad», gruñe Mahler. Son una pandilla de «admiradores mutuos» que adulan para seducir. Muchas de las cosas que ella le dice «no son tus ideas, gracias a Dios, sino las de otros». Su identidad artística no está formada, y él no tolerará que ella presuma de ser una compositora.

> En tu carta escribes sobre «tu música» y «mi» música. *Perdóname, pero no puedo permanecer callado*. Llegados a este punto, Alma mía, tenemos que aclarar las cosas *de una vez,* antes de que volvamos a vernos ... Hablando en términos generales, ¿cómo te imaginas la vida matrimonial de un hombre y una mujer siendo ambos compositores? Una relación tan rara entre dos rivales: ¿tienes idea de lo ridículo que sería? ¿Te imaginas cómo, más adelante, perderíamos cada uno nuestro amor propio? Si en un momento en que tú deberías estar atendiendo las labores de la casa, o trayéndome algo que necesito urgentemente, o si quieres eximirme de las trivialidades de la vida, como me escribiste, si en un momento como ese te llegara la «inspiración»: ¿entonces, qué?
> ¡No me malinterpretes! No quiero que creas que sostengo esa opinión burguesa de las relaciones maritales según la cual la mujer es una especie de juguete que además tiene obligaciones como ama de llaves de su marido. Seguramente no esperarás que piense o sienta de esa manera. Pero una cosa es segura: si queremos ser felices juntos, tendrás que ser «como yo te necesito» — no mi colega, ¡sino mi esposa![357].

Mahler sigue escribiendo cosas tan tempestuosas como «tú sólo tienes una profesión: hacerme feliz», y «esto me hace sufrir tanto como tú», lo que proporciona a las futuras feministas todos los argumentos que necesitan para describir a Mahler como un bruto y a Alma como

una víctima. Alma y su frustrada creatividad serán citadas, comenzando por una biografía tendenciosa de la política francesa Françoise Giroud, como un historial admonitorio en el futuro estudio académico de la «estética feminista». Mahler, sin embargo, no está afirmando el predominio masculino. Él denuncia específicamente «las teorías totalmente falsas y descaradamente arrogantes de Nietzsche sobre la supremacía masculina»[358], y asegura a Alma que no está buscando una esposa sumisa. Al contrario, él adora la naturaleza combativa de ella. Lo que intenta evitar es una rivalidad profesional que sus enemigos podrían aprovechar como un punto débil. Sólo puede haber un compositor en este matrimonio. Si hubiera dos, la obra de ella podría ser elogiada en exceso a expensas de él, y a él podrían criticarlo por promoverla o descartarla. Si ambos compusieran, ambos perderían y el matrimonio fracasaría.

Estas consideraciones no son excesivas, dada la disparidad de los logros de cada uno. Mahler es un compositor famoso. Alma ha compuesto noventa y nueve canciones, piezas para piano y esbozos, ninguno de los cuales ha sido publicado o interpretado[359]. Ella no es, a todas luces, una compositora profesional, ni está convencida de que ha nacido para componer. Él no le prohíbe componer. Lo que le exige es que no compita.

El objetivo de Mahler es negociar un acuerdo prematrimonial con una joven testaruda, atractiva y, según ella misma, superficial. Su última exigencia es que

> te entregues a mí *incondicionalmente,* hagas que cada detalle de tu futura vida dependa totalmente de mis necesidades, a cambio no deberás desear nada más que mi amor. Y lo que es mi amor, Alma, no te lo puedo decir — ya he hablado demasiado sobre eso. Pero sólo deja que te diga una cosa: por alguien a quien amo como te amaré a ti cuando seas mi esposa yo puedo sacrificar toda mi vida y toda mi felicidad.

Tomándole la palabra a Mahler —en una carta que no fue revelada hasta 1995, y para entonces los prejuicios feministas ya eran inamovibles—, él ofrece «sacrificar toda mi vida» por Alma. Él también abandonaría la composición, y la vida misma, si ello fuera necesario para conservar su amor. No le pide más a ella de lo que él mismo le dará. Mahler no se imagina que su promesa será puesta a prueba, un día, hasta sus últimas consecuencias.

Su larga carta, detenidamente razonada, golpea a Alma como una pena de muerte.

> Me dio un vuelco el corazón ... renunciar a mi música — abandonar lo que hasta ahora ha sido mi vida. Mi *primera* reacción fue romper con él. Lloré, porque fue entonces cuando comprendí que lo amaba [...] Mamá y yo hablamos sobre el

> asunto hasta muy tarde. Ella había leído la carta ... encuentro su comportamiento tan irreflexivo, tan inepto. Podría haber ocurrido naturalmente —con calma—, pero de esta manera dejará una cicatriz inevitable[360].

Alma debe tomar una decisión, y tiene una fecha límite, ya que Mahler regresará. «Sí – él tiene razón —decide—. Debo vivir *enteramente* para él, hacerle feliz. Y ahora tengo la extraña sensación de que mi amor por él es profundo y verdadero. Pero, ¿cuánto durará?»[361]. Mahler regresa a Viena y la toma en sus brazos. «Deseo tener un hijo suyo —escribe Alma—. Si tiene fuerzas. Él espera que sí.» Ella reza para que la salud de él «no me *(sic)* abandone» y para que no lo encuentre un día muriéndose en un charco de sangre.

Dos días antes de Navidad, Mahler le compra un anillo y una semana después ella se lo lleva a la cama. «Hoy casi nos unimos —escribe—. Me hizo sentir su masculinidad, su vigor, y fue una sensación pura y sagrada, una que *nunca* había esperado. Debe de estar sufriendo *terriblemente*. Puedo medir su frustración con la mía»[362]. El día de Nochevieja, Alma llama a la puerta del apartamento de Mahler.

> Lo que tengo que escribir hoy es muy triste ... Me entregó su cuerpo – y yo dejé que me tocara con sus manos. Su miembro estaba duro y erecto. Me llevó en brazos hasta el sofá, me tendió suavemente y se puso encima de mí. Entonces —justo cuando sentí que me penetraba— perdió todas sus fuerzas. Colocó su cabeza sobre mi pecho, destrozado, y casi lloró de vergüenza. Afligida como estaba, lo consolé[363].

El 3 de enero de 1902 consuman el acto. «¡Dicha sobre dicha!», exclama Alma.

¿Mahler es consciente de que toda su intimidad está sobre el papel? Sabe que Natalie ha estado llevando un diario, pero Natalie es una persona en la que él confía desde que tenía quince años. A Alma la conoció hace dos meses. Sabe poco acerca de ella, excepto que vive en una zona buena y se relaciona con importantes artistas. Él asume que ella ha recibido una educación convencional y lealtades sólidas. No podría estar más equivocado.

El padre ausente

La historia de Alma comienza con una bancarrota. En 1871 un cervecero de Hamburgo quiebra y, tras reunir todo el dinero que puede, envía a su hija de ojos claros a Viena para que hagan de ella una cantante. La muchacha atrae la atención de Emil Jakob Schindler, un pintor bien vestido, y se casa con él, sólo para descubrir que el

hombre no tiene ni un duro y comparte su piso en Mayerhofgasse con un compañero de luchas, Julius Victor Berger. Embarazada de tres meses, Anna se ocupa de la casa y de los dos hombres. Alma nace el 31 de agosto de 1879. Schindler opina que los partos son «repugnantes» y se marcha para someterse a una larga terapia de salud. Mientras está ausente, Anna se acuesta con Berger, su casero, y concibe una segunda hija, Margarethe, conocida como Grethe.

Schindler consigue un alumno fijo, Carl Moll, y todos se mudan a un castillo, Schloss Plankenberg[364], donde Alma crece dentro de una «quimera artística». En agosto de 1892, de vacaciones con Moll y su hermano en la isla de Sytl, Schindler muere a causa de una apendicitis[365]. Alma cumplirá trece años dos semanas después. Más tarde escribirá que Schindler era «mi *Führer* ... Todo lo que yo hacía lo hacía para complacerlo a él. Toda mi ambición y mi vanidad quedaban satisfechas con un guiño de sus comprensivos ojos azules»[366]. La pérdida del padre, idealizado por Alma, le impulsará a buscar hombres creativos y extraordinarios.

Su madre, en un giro a lo *Hamlet*, se casa con Moll en 1895 y le da una hija, Maria. Moll es un hombre despreocupado y extremadamente conciliador que vende sus propias obras a buen precio y ejerce de intermediario para artistas más notables. Presidente de la Secesión, casa a Grethe con uno de sus alumnos, Wilhelm Legler, y busca una pareja para la resentida Alma, que cuenta en su diario:

> Quiero hacer algo realmente notable. Componer una ópera muy buena, algo que ninguna mujer haya logrado nunca. En pocas palabras, yo quiero ser alguien. Pero es imposible – ¿y por qué? No me falta talento, pero mi actitud es demasiado frívola para mis objetivos, para el logro artístico. ¡Por favor, Dios mío, dame alguna misión importante, dame algo importante que hacer! ¡Hazme feliz! [367].

Gustav Mahler es la respuesta a sus ruegos de muchacha. Mahler es un artista, un genio, admirado por el emperador, guapo y poderoso. Pero tiene manos sensibles y un desprecio bohemio por la riqueza. Es un gran hombre, y el amor de ella puede hacerlo más grande aún. Las semejanzas con Emil Jakob Schindler son indiscutibles. «Debo levantarme y encontrarme con él —escribe sobre Mahler—. Pues sólo vivo en él»[368]. Mahler ama a una muchacha que extraña a su padre, así como él añoraba a su madre. Su segundo nombre es Maria, como el de la madre de Mahler. Él le pide que lo use. A partir de ahora firmará como Alma Maria.

El 5 de enero de 1901 Mahler da una cena para presentar a Alma y a los Moll a sus amigos. Los invitados son Lipiner y su esposa Clementine, su hermano Albert Spiegler y la esposa de éste, Nina (ex

de Lipiner), Anna von Mildenburg (amante de Lipiner y ex de Mahler), Justi y Arnold Rosé y, por alguna razón, el vecino de los Moll, Koloman Moser. La reunión es anticuada y endogámica. Alma está de mal humor y sólo habla con su madre y con Mahler. Cuando Mildenburg le pregunta si le gusta la música de Mahler, Alma responde: «No he escuchado mucho, y lo que he escuchado no me gusta»[369]. Se siente como si la estuvieran poniendo a prueba.

«Sus amigos ... todos evidentemente judíos —apunta—. Me entretenía dejándoles pasmados con impertinencias inauditas»[370]. Sale de la casa con Mahler y apenas se despide de los invitados. Cuando Lipiner se queja, Mahler le dice: «Sólo es joven». A continuación, el bibliotecario critica la «insolencia» y la «superficialidad» de Alma y el «desprecio» de Mahler hacia los demás. «No tienes consideración con nadie —gruñe Lipiner—, no somos más que objetos para ti.» Alma logra su propósito de separar a Mahler de la «gente que ha arrastrado siempre tras de sí, como grilletes en los pies, desde su juventud»[371].

Como prometida del director, Alma comparte un palco con Richard Strauss y su esposa Pauline durante la representación de su ópera *Feuersnot*. Alma opina que Pauline es una arpía y Strauss un «materialista desvergonzado»[372]. Mahler está de acuerdo. «Strauss crea tanta desilusión a su alrededor —le dice a Alma—. Acertaste totalmente en tus comentarios sobre él ... Llegará el tiempo en que la gente separará la paja del trigo. Mi tiempo llegará cuando el suyo haya pasado»[373]. Estas frases son liberadoras para Mahler. Alma lo ha liberado del tacto y le ha permitido redefinirse a sí mismo con respecto a su rival. Con la frase «mi tiempo llegará», Mahler reclama un lugar en la historia. «Cuando el suyo haya pasado» diferencia a Mahler de un hombre cuya vista nunca se aleja de la oportunidad principal. Una vez Mahler se describió a sí mismo y a Strauss como «dos mineros que cavan un pozo desde lados opuestos y finalmente se encuentran bajo tierra»[374]. Ahora, gracias a Alma, cada uno tiene su camino.

La boda se fija para el domingo 9 de marzo en la Karlskirche, con su gran cúpula verde, al otro lado del Ring desde el Musikvereinsaal. Justo antes de la una y media, Mahler entra en una iglesia vacía, vistiendo un traje gris, con sus testigos, Moll y Rosé. Llueve a cántaros y lleva puestas unas galochas. Alma, su madre y Justi llegan en un taxi; sus pasos resuenan sobre el suelo de mármol. «Cuando llegó el momento de arrodillarnos —escribe Alma—, Mahler calculó mal la distancia del reclinatorio y cayó al suelo, sobre las losas de piedra; era tan pequeño que tuvo que ponerse de pie otra vez y comenzar desde el principio. Todos sonreímos, incluso el sacerdote»[375].

Imaginémonos la escena: un judío pequeño y ansioso a punto de casarse con una rubia despampanante se tropieza en el reclinatorio y se cae de bruces; jajajá, se oye sobre todo la risa del sacerdote, Josef Pfob. ¿Fue eso lo que realmente pasó? Mi examen detallado del lugar sugiere otro guión. Por encima del altar barroco hay un triángulo rodeado de rayos con cuatro letras hebreas en el centro —yod, heh, waw, heh (Y H W H)—, el tetragramatón que forma el nombre, no pronunciable, de Dios. Gustav Mahler lo ve y le fallan las rodillas, pierde el equilibrio y se cae. Alma cree que se cae por lo pequeño que es. Pero Mahler acaba de ver al Dios de los judíos. La culpa y la traición le forman un nudo en la garganta. Necesita un momento para reponerse antes de pronunciar los votos cristianos. Se cae para ganar tiempo. Alma y el sacerdote se ríen de su desconcierto. La iglesia no es el sitio de Mahler.

En el banquete de boda, la hija de Alexander Rosé, Eleanor, recibe un reprimenda y es enviada a casa por portarse mal. ¿Por qué la castigaron?, le pregunté, ochenta y cinco años más tarde. «Porque imité la forma de andar de Mahler», me dice, riéndose y mostrándome cómo lo hizo[376].

Al día siguiente, Justi se casa con Arnold Rosé. El martes por la noche, los recién casados parten a San Petersburgo, adonde Mahler llega con migraña, dolor de garganta y sabañones, mientras Alma vomita debido a las náuseas, embarazada de diez semanas. Un primo de Mahler, Gustav Frank, funcionario zarista, les da la bienvenida a una temperatura de treinta grados bajo cero. Visitan el Hermitage para ver los Rembrandt y Alma da una clase a Mahler sobre técnicas de pintura. Él dirige conciertos durante gran parte de su luna de miel. Alma reconoce que el amor con Mahler ocupará el segundo lugar después del trabajo. «Supe de una vez y para siempre —escribe— que mi misión en la vida era quitar cada una de las piedras de su camino, y vivir únicamente para él»[377].

La verdad y nada más que la verdad

La historia de amor de Gustav y Alma se convertirá en materia de novelas, películas, canciones, teorías feministas y mitos populares. La mayor parte de esa materia se basa en los tres libros que escribió Alma: uno de cartas que publicó en 1924[378], una memoria sobre Mahler que escribió en 1940 (la edición inglesa es de 1946[379]) y su autobiografía de 1960, en sus versiones inglesa y alemana[380]. Ninguno de esos textos es de fiar.

Los motivos de Alma eran nobles, hasta cierto punto. Quería consagrar la memoria de Mahler y a sí misma como su musa. Para lograrlo tenía que ajustar algunos hechos inoportunos. Las cartas que escribió fueron cortadas y en algunos casos modificadas. De las 159 cartas publicadas, sólo treinta y siete fueron transcritas al pie de la letra; otras doscientas fueron ocultadas[381]; muchas más fueron quemadas.

Sus memorias juegan con la verdad. Afirma que vio a Mahler dirigir *La flauta mágica* la noche que tuvo la hemorragia, y que «parecía Lucifer», mientras que según su diario estuvo en casa toda la noche[382]. En sus memorias aumenta con citas inventadas la petición que le hizo Mahler de «dejar inmediatamente la música»[383]. Cuando Strauss leyó el relato de Alma sobre la velada de *Feuersnot*, escribió en su copia: «Completamente inverosímil. En todo caso, una mentira ... los complejos de inferioridad de una mujer disoluta»[384].

Las tergiversaciones de Alma se deben en parte a fallos de la memoria y en parte a las malas intenciones. Cuenta que el día de su boda «éramos seis para el almuerzo», cuando la invitación que me mostró Eleanor Rosé demuestra que habían invitado a parientes lejanos. Alma afirma que se fueron a San Petersburgo la misma noche de la boda, el 9 de marzo, de lo cual se deduce que Mahler no se quedó para la boda de su hermana. Un estudio de los horarios ferroviarios de Viena realizado por el erudito danés Knud Martner revela que no salió ningún tren a San Petersburgo antes del 11 de marzo[385]. Mahler asistió a la boda de Justi, y Alma mintió.

Nada de lo que Alma escribió puede aceptarse sin corroborarlo, pero la posteridad le importa lo suficiente como para dejar una fuente veraz. Los únicos textos en los que Alma nunca miente son sus diarios, que se conservan junto con dos mil cajas de papeles suyos en la biblioteca Charles Patterson Van Pelt de la Universidad de Pensilvania. Hay que decir a su favor que amó a Mahler lo suficiente como para dejar un rastro de papel fidedigno.

---

325 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 14.

326 *Ibid.,* traducido por Norman Lebrecht.

327 Gustav Mahler, *Gustav Mahler-Richard Strauss Correspondence 1888-1911,* p. 51.

328 Natalie ms. en La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904),* pp. 334-335.

329 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 157.

330 Natalie ms. en La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge*

(1897-1904), p. 340.

331 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler,* p. 159.

332 Traducción de Norman Lebrecht.

333 Universal Edition, 1905.

334 Philharmonia, Viena, 1926.

335 Con Johannes Maesschart, en Berlín, 14 de febrero de 1907.

336 Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 166.

337 Se refiere a una sección del ballet, *El triunfo del tiempo*.

338 Bertha Zuckerkandl, Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942, Frankfurt, Ullstein, 1970, pp. 42-43.

339 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 5.

340 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, pp. 442-443.

341 *Ibid.,* p. 444.

342 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 15.

343 Cronología de Knud Martner, email a Norman Lebrecht, 12 de febrero de 2009.

344 Véase Kristan, 2007.

345 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 447.

346 *Ibid.,* p. 448.

347 *Ibid.,* pp. 450-451.

348 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 54.

349 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 455.

350 Antony Beaumont, *Zemlinsky*, Londres, Faber and Faber, 2000, p. 98.

351 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 457.

352 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, pp. 59-60.

353 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, pp. 459-460.

354 *Ibid.,* p. 461.

355 Anna Mahler, citado en Carr, *The Real Mahler*, Londres, Constable, 1997, p. 105.

356 Franz Werfel, citado en Carr, *The Real Mahler*, p. 106.

357 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, pp. 78-84.

358 *Ibid.,* p. 81.

359 Martner (de próxima aparición), pp. 2, 3-41.

360 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 462.

361 *Ibid.,* pp. 462-463.

362 *Ibid.,* p. 466.

363 *Ibid.,* p. 467.

364 **http://www.burgenkunde.at/niederoesterreich/noe_schloss_plankenberg/** noe_schloss_plankenberg.htm.

365 Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn: Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, Múnich, Siedler, 2004, p. 36.

366 Hilmes, *Witwe im Wahn: Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, pp. 14-15.

367 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 5.

368 *Ibid.,* p. 468.

369 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, Henry-Louis de La Grange y Günther Weiss (eds.) en colaboración con Knud Martner, Antony Beaumont (trad.), Londres, Faber and Faber, 2004, p. 96.

370 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 467.

371 Manuscrito de Alma, citado en La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 463.

372 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 28.

373 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 221 (retraducido por Norman Lebrecht).

374 Carta a Strauss, 17 de febrero de 1897.

375 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 33.

376 Conversación con Norman Lebrecht, 1987.

377 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 34.

378 Gustav Mahler, *Gustav Mahler Briefe, 1879-1911*, Viena, Paul Zsolnay Verlag, 1924.

379 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*.

380 Alma Mahler, *Mein Leben*.

381 Alma Mahler, *And the Bridge is Love*, Londres, Hutchinson, 1960.

382 Alma Mahler, *Diaries 1898-1902*, p. 377.

383 Alma Mahler, *Mein Leben*, p. 23.

384 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 99.

385 Email de Knud Martner a Norman Lebrecht, 30 de enero de 2009.

9
PEQUEÑOS INTERLUDIOS DE FELICIDAD (1902-1906)

La cara de un héroe

De repente, todo empieza a ir bien. La Secesión monta una exposición en homenaje a Beethoven y le pide a Mahler que dirija la Novena Sinfonía. La pieza central de la exposición es una escultura semidesnuda de Beethoven, de Max Klinger, que se encuentra colocada en una sala diseñada por Josef Hoffmann en cuyas paredes Klimt pintó un tríptico. Uno de sus paneles muestra a un caballero armado enfrentándose a los poderes hostiles. El caballero es sin lugar a dudas Gustav Mahler.

El comisario de la muestra es Alfred Roller, un profesor de la escuela de artes y oficios cuyo mural *Sinkende Nacht* (La noche desciende), colgado detrás de la escultura de Beethoven, cita a *Tristán e Isolda:* «O sink hernieder, Nacht der Liebe» («Oh, desciende aquí, noche del amor»)[386]. Roller busca una fusión de la música y la imagen. Mahler, por su parte, está intentando entender el arte. Como todos los judíos, arrastra tres mil años de inhibiciones en relación con los ídolos, prohibidos en los diez mandamientos. El tabú está profundamente arraigado. El hombre está hecho a semejanza de Dios, que es invisible. Cualquier retrato hecho por el hombre incumple la invisibilidad de Dios. A los niños judíos como Mahler les enseñan a evitar estas cosas de por vida.

El único cuadro que Mahler tiene colgado en su casa es *El concierto*, atribuido a Giorgione, en el cual el monje que toca el teclado se parece un poco a él. Mahler necesita comprender las artes plásticas si quiere modernizar la Ópera. Alma le está enseñando todo lo que sabe y él admira a los secesionistas, pero Klimt no es un hombre con el que pueda hablar, y Moll es demasiado mercantil. Le encarga a Moser que fabrique un joyero de metal con un motivo de pétalos de rosa para regalárselo a Alma por Navidad[387], y a Hoffmann, que le forje un anillo. Pero el hombre con el que encuentra realmente una afinidad es Roller, un coetáneo de la ciudad de Brno, Moravia. Roller le comenta a Mahler que detesta sus escenografías de Wagner. Mahler le pide

alternativas. Roller dibuja rápidamente un esbozo sobre la mesa de los Moll. «Voy a contratarlo», le dice Mahler a Alma cuando regresan a casa. Alma está exultante. Recién casada, se está convirtiendo en una luz en la Ópera.

Alma acompaña a su esposo al estreno de su Tercera Sinfonía en Krefeld, en una convención de músicos alemanes bajo la dirección de Strauss. Al concluir el primer movimiento, Strauss recorre el pasillo a grandes zancadas hasta el escenario, aclamando a voz en grito. El holandés Willem Mengelberg invita a Mahler a dirigir en Ámsterdam. Los editores C. F. Peters solicitan el privilegio de publicar su próxima obra. Alma, llorando, decide que su esposo es un «gran genio». En la cena, por alguna razón, Strauss les trata con frialdad.

Juntos parten a Maiernigg, donde Mahler adopta siempre el mismo horario de verano: se levanta a las seis, pasa toda la mañana componiendo, al mediodía se va a nadar, toma una comida ligera, sale a dar un largo paseo o a remar en el lago, toma un poco el sol, cena y se acuesta temprano. Alma detesta el lugar, se aburre y se vuelve apática. «¿Por qué no me involucra en su trabajo?», se pregunta[388]. Reciben visitas del secretario de la Ópera, Alois Przistaupinsky, de su «aburrido y entrometido» abogado Emil Freund y de Anna von Mildenburg. Una noche, Anna convence a Mahler para que la acompañe andando a su casa en medio de una tormenta. Alma, furiosa de celos, se siente insegura. Agosto es un mes negro para ella, el mes que murió su padre.

La noche de ese aniversario, Mahler esconde, como sorpresa, una canción nueva en la partitura de *Sigfrido* de Alma. Ambos se sientan al piano y cantan «Liebst du um Schönheit, O nicht mich liebe!» («¡Si amas por la belleza, oh no me ames!»). La canción termina: «Ámame siempre, yo te amaré siempre».

Hay más. Unos días antes de su cumpleaños, la lleva a su cabaña y le toca al piano la Quinta Sinfonía. Ser la primera en escuchar una obra es un privilegio memorable. Alma, a punto de cumplir veintitrés, está abrumada. Opina que la sinfonía es «magnífica» y se pregunta cuánto se ha inspirado en ella. De hecho, más de lo que ella cree. Mahler ha cambiado su técnica[389]. Esta es la primera sinfonía en la que no cita sus propias canciones y la primera en quince años que prescinde de la voz. Es pura música, dice Bruno Walter, desprovista de «pensamientos o emociones extramusicales»[390].

En tres secciones y cinco movimientos, setenta minutos en total, el carácter de esta sinfonía es «optimista»[391], según Walter; y, sin embargo, comienza con una marcha fúnebre. El toque inicial de trompeta, un tresillo y una blanca que se repiten, parece un guiño a la

Quinta de Beethoven. Pero mientras que Beethoven llama a la puerta del destino esperando que se abra, el toque de Mahler es distante, tartamudo y triste, acompañado de un sombrío redoble de tambor. Hay un indicio de una canción del *Wunderhorn*, «Der Tambourg'sell», pero se asemeja más claramente a la tercera canción del quinto libro de las *Canciones sin palabras,* op. 62, de Felix Mendelssohn[392], un tema que fue interpretado en el funeral de su compositor. ¿Mahler era consciente de esta semejanza? Es poco probable. Mahler le tiene poco respeto a Mendelssohn, a quien acusa de «no entender»[393] y cuyo nombre aparece demasiadas veces entre paréntesis junto al suyo como un «judío musical». Este tema demuestra la importante diferencia que existe entre ellos. Mientras que Mendelssohn transforma su melodía en un cuento de hadas, Mahler la convierte en un conflicto elemental y explosivo. A él no le infunde miedo dar malas noticias.

El segundo movimiento lleva la indicación «tempestuoso, con la máxima vehemencia», y el *scherzo* es una alternancia de valses y *Ländler* (danzas austríacas) que le recuerda a Mahler el poema de Goethe «An Schwager Kronos», en el que Cronos traquetea por el camino hacia el ocaso de la vida. Aquí no hay optimismo.

El *adagietto* une a Eros y Tánatos, el amor y la muerte, el carácter esquivo de uno e inexorable del otro. Mahler coloca la indicación *morendo* en dos pasajes, y un asomo del «motivo de la mirada» de *Tristán e Isolda* (compases 67-71) significa amor hasta la muerte. ¿Pero cuál es, amor o muerte? Según Mengelberg, Mahler le está prometiendo amor inmortal a Alma. «En lugar de una carta, le envió esto en forma de manuscrito; no adjuntaba ni una palabra —relata su amigo holandés—. Ella entendió y le escribió: "¡¡Deberías venir!!" (*ambos* me contaron lo mismo)»[394].

Pero el *adagietto* no es una simple alianza para la eternidad. Su primera y su última frase son idénticas a la canción distintiva de Mahler «Estoy perdido para el mundo». Más que jurándole amor eterno a su esposa, Mahler se está recluyendo en una soledad inalcanzable. Mejor dicho, está haciendo las dos cosas. El *adagietto* trata sobre el amor y la renuncia al amor. Plantea una ambigüedad musical muy sofisticada, en la que unas pocas notas, siempre las mismas, expresan amor y pérdida, compromiso y revocación, la energía vital y la muerte. Es una apoteosis de la ironía, en lo que el significado depende de cómo se ejecuta, cómo el director moldea y extiende el movimiento. En el manuscrito, Mahler calcula que el *adagietto* debería durar siete minutos y medio. En una prueba para la imprenta anota nueve minutos, que coinciden con la duración de sus propias interpretaciones. Mengelberg (en 1926) y Walter (en 1938)

grabaron versiones de la obra de siete y ocho minutos respectivamente, apresurándose tal vez para encajar la música en los dos lados de un disco[395]. Más tarde los intérpretes hacen versiones mucho más largas: Georg Solti diez minutos, Leonard Bernstein y Pierre Boulez once, Klaus Tennstedt trece y Bernard Haitink catorce minutos menos cinco segundos —casi el doble del primer cálculo de Mahler—. Cuanto más largo el *adagietto,* más triste suena. En una obra de cualquier otro compositor, reducir el tempo a la mitad derivaría en una distorsión. Mahler, sin embargo, quiere que los directores decidan. «Si después de mi muerte hay algo que no suena bien, cámbielo», le ordena a Otto Klemperer[396]. El *adagietto* es el «sálvese quien pueda» de los maestros, un reto para la profesión de director.

El movimiento se va desvaneciendo, sin pausa, hasta reducirse a un toque de trompa que, a su vez, produce tres temas nuevos. Alma descarta un coral de estilo religioso que se incluiría hacia el final y al que califica de «himno aburrido». «¿Y Bruckner, qué?», contesta Mahler. «Él puede hacerlo, pero tú no», le dice ella bruscamente[397], dándole a entender que un católico de nacimiento puede componer música sacra mejor que un converso como él. Alma se ofrece a preparar una copia en limpio para los editores, ahorrándole una tarea de invierno. Después de haber escuchado la sinfonía, Strauss le dice a Mahler que su disfrute se vio «ligeramente atenuado por el pequeño *adagietto;* pero como esto fue lo que más gustó al público, has recibido lo que te mereces»[398]. Strauss está apuntando a la yugular, acusando a Mahler de puro y simple populismo. Mahler sabe muy bien que las intimidades maritales sugeridas en su Quinta Sinfonía no tienen nada que ver con la colosal literalidad de la *Sinfonía doméstica* de Strauss.

Nos ha nacido una niña

El 3 de noviembre de 1902, mientras Mahler recorre de arriba abajo el corredor de la Auenbruggergasse, Alma da a luz a una niña. La bautizan con los nombres de Maria, por la madre de Mahler, y Anna, por la madre de Alma, que reducen luego a la expresión de cariño vienesa «Putzi». Mahler mece a la niña en sus brazos, calmándola con un tono sonoro y paternal. Alma tarda en recuperarse y sufre depresión posparto. El matrimonio duerme separado por un largo pasillo. Cuando él le acaricia el pelo, ella lo rechaza. «Me da tanto asco que me horroriza que vuelva a casa», escribe en su diario[399].

Mahler descarga su frustración en su hermana. «He visto que algo te ha estado molestando ... Percibo lo mismo en Arnold ... Esa

sensibilidad, creo, podrías dejársela a los que tienen una "naturaleza judía"»[400]. El miedo, el dolor y la falta de confianza en sí mismo —la «naturaleza judía» de Mahler— pasan a primer plano debido al rechazo físico de Alma.

Mahler se enfrasca en el trabajo. Tras comer en casa de Alfred Roller, decide contratarlo como director de escenografía, comenzando con *Tristán e Isolda*. Roller limpia el escenario de trastos y presenta cada escena con una iluminación diferente, ajustándola al momento del día y al «color» musical. Cada decorado de Roller[401] hace avanzar el argumento de una manera realista y a la vez surrealista, desde un amanecer naranja y amarillo hasta una noche purpúrea. Haciendo caso omiso de las instrucciones de Wagner, Roller coloca el barco de Tristán en diagonal, más conveniente para marcar el contraste entre el capitán en la cubierta con Isolda debajo. El efecto de la escena dividida acentúa el desarrollo de los personajes.

En la torre de luces, Roller experimenta con filtros de colores y accesorios ópticos, graduando los cambios de ánimo. «Cuando el rey Mark regresaba para encontrar a Isolda en los brazos de Tristán, no lo hacía en medio del tonto y habitual amanecer que llenaba el escenario, sino en un ambiente sombrío y estremecedor», señala el crítico de Graz Ernst Decsey[402]. Mahler le cuenta a Decsey que muchos de los efectos se han concebido «entre tazas de café». En el ensayo, Mildenburg se opone a las innovaciones. Mahler le pide a Roller que le explique las cosas en su casa; Mildenburg se lleva al taciturno profesor a la cama y proclama que es un genio.

A las siete de la tarde del sábado 21 de febrero de 1903, mientras los nacionalistas advierten de un «atentado» antiwagneriano, la producción operística entra en la era moderna. «La misteriosa delicadeza, la flagelante impetuosidad de las cuerdas, contrastando la tormenta y la calma, son controladas por Mahler tal vez como nunca.» Erik Schmedes, un hombre muy alto, canta el papel de Tristán; Mildenburg, con un vestido estilo Klimt, es Isolda. Richard Mayr hace el papel del rey Mark y Hermine Kittel canta el papel de Brangania, la sirvienta de Isolda. «Un silencio profundo atrae la mirada al escenario. Se levanta el telón ... La música se hace casi visible, plástica en su indescifrable perfección, como transportada a otro mundo»[403].

Después del segundo acto, Mahler cae postrado con una migraña. «Si al menos alguien pudiera reemplazarme», se queja. Su hermana Justi, en una inoportuna tentativa de humor judío, le dice a Alma: «Yo lo tuve de joven, tú lo tienes de viejo»[404]. Mahler se reincorpora y al final recibe una ovación cerrada, un clamor que no cesa hasta que infringe su regla y sale a saludar. La ópera termina poco antes de

medianoche. Por la mañana, el crítico wagneriano Schönaich encabeza un elogio unánime, aplaudiendo a Roller como «un hombre con una verdadera vocación»[405]. El brahmsiano Kalbeck alaba la «gran armonía gráfica», y Julius Korngold, «la música pintada de Tristán»[406]. El objetivo de Mahler, dice Hermann Bahr, es «remediar las insuficiencias de un arte que ya no satisface nuestras exigencias dramáticas con recursos de otras artes»[407]. En un siglo de automóviles y vuelos tripulados, de socialismo y psicología, el público ya no aceptará puestas en escena estáticas y monolíticas. Mahler y Roller han logrado la síntesis de las artes de Wagner.

> Mi querido Herr Roller [escribe Mahler después del estreno]:
>
> ¡Cómo me hace sentirme culpable! Llevo días pensando en cómo darle las gracias ... Y he llegado a la conclusión de que, en lugar de intentar expresarlo con palabras, debería simplemente seguir callado. Sé que somos iguales en un aspecto: nuestra dedicación completamente desinteresada al arte, aunque lo abordemos por caminos diferentes. Y también era totalmente consciente de que usted no me juzgaría desconsiderado o carente de criterio por no intentar [expresar] lo que ha logrado y lo que ha llegado a significar para mí ... ¿Podría cenar con nosotros el viernes?[408].

Mahler y Roller continúan trabajando juntos y reconfiguran el montaje de *Fidelio, Falstaff, El holandés errante, Lohengrin* y *El anillo*, además de cinco óperas de Mozart, e *Ifigenia en Aúlide* de Gluck. En cinco años en la Ópera de Viena, Mahler establece un modelo de coherencia. En los siguientes cinco años, junto con Roller, crea una estética que coloca a Viena a la vanguardia del modernismo. Mientras que París abraza el arte abstracto, Viena impulsa la fusión y fisión entre todas las artes. Klimt, Moll y Roller abandonan la Secesión como una cosa del pasado. Hoffmann y Moser fundan los *Wiener Werkstätte* (Talleres de Viena). Arnold Schönberg se adentra en la composición atonal. Hugo von Hofmannstahl versifica el amor tabú de Electra; el texto de Arthur Schnitzler para *Reigen (La Ronda)* es prohibido; la prematura muerte de Theodor Herzl desencadena una novela de Schnitzler, *Der Weg ins Freie (Camino a campo abierto),* sobre un compositor que debe enfrentase al antisemitismo vienés. Todas estas chispas, y más, salen y revolotean alrededor del tándem Mahler-Roller.

Roller proporciona algunas de las imágenes más claras de Mahler, en el trabajo y en el ocio. «Por favor, no crea que estaba realmente enfadado —le dice al diseñador después de una rabieta en un ensayo —, ser violento es la única arma que tengo para mantener el orden»[409]. Roller visita a Mahler junto al lago y lo observa desnudo. Escribe:

> En el desempeño de mi profesión, he visto muchos cuerpos desnudos de todo tipo y puedo asegurar que a los cuarenta (y cuatro) años Mahler poseía el torso masculino perfecto: fuerte, delgado, de hermosa constitución ... Sus labios estaban formados a la manera clásica, y la zona de alrededor mostraba esa multiplicidad de detalles producida por la costumbre de hablar con una articulación muy cuidadosa. Eran finos y, cuando adoptaba su habitual expresión seria, estaban generalmente cerrados. Sólo los entreabría ligeramente cuando escuchaba algo con mucha atención. Pero cuando Mahler estaba de mal humor, enfadado o descontento, deformaba la boca y se mordía la mitad del labio inferior, frunciendo las cejas y arrugando los pliegues de la nariz. Así desencajado, su cara adoptaba una mueca tan distorsionada que realmente se convertía en «el desagradable Mahler».

Roller define a Mahler como «una combinación de robusta buena voluntad y triunfo sobre la adversidad», y detecta cualidades «cristianas» en este judío «infinitamente modesto». Están tan cerca el uno del otro como lo pueden estar dos colegas en el arte, compartiendo los mismos ideales y, en momentos diferentes, la misma amante. Pero el arte es breve y la vida es larga, y, cuando cambia el viento, Roller le jura lealtad a otro director.

El 8 de mayo de 1906 un adolescente de Linz consigue una entrada y se cuela en una localidad de pie para ver a Mahler dirigir *Tristán e Isolda*. Un año después regresa para estudiar con Roller, pero es demasiado tímido y no se atreve a tocar su puerta con una carta de recomendación. En febrero de 1934 Adolf Hitler convoca a Roller en su cancillería para lamentar su timidez juvenil y rememorar ese revelador montaje de *Tristán e Isolda*, recordando hasta el último detalle: «En el segundo acto, la torre a la izquierda, con la luz pálida»[410]. Ninguno de los dos menciona a Mahler, a quien están borrando de la lista. Roller acepta poner en escena *Parsifal* en el Bayreuth de Hitler.

«Yo no compongo: soy compuesto»[411]

En cinco veranos en Maiernigg, Mahler compone cuatro sinfonías, ausentándose tan sólo cuatro días, en los que se van de excursión a Toblach, en los Dolomitas, huyendo del «sofocante» calor junto al lago. Alma comenta que su esposo se muestra más «accesible, humano y afectuoso» durante los meses de verano[412]. Sin embargo, durante ese idilio de tranquilidad familiar, Mahler compone su sinfonía más sombría, «el producto de una disposición indudablemente pesimista»[413].

La Sexta de Mahler es su corazón profético de la oscuridad.

Retumba en nuestros oídos como los pasos de los ejércitos marchando y nos entrega su veredicto como un juez muy severo en un juicio por traición. Lejos han quedado las chillonas y alegres marchas de entrenamiento de su infancia. Estos ejércitos amenazan con destruir la civilización. Alma llama a esta obra *anticipando musiziert*, viendo el futuro a través de la música. Mahler siente que está siendo «elevado por la inspiración a un nivel de experiencia más alto y anticipatorio»[414].

El primer movimiento es un *allegro energico*, una fuerza imparable. Las secciones centrales, un *scherzo* y un *andante moderato,* son intercambiables. Mahler las presenta en ambos órdenes, dejando que los directores decidan cuál va primero (véanse pp. 330-331). En el *finale* suenan cencerros que luego son aplastados con un martillo. Tres golpes terribles (en los compases 336, 479 y 783, el último fue eliminado) anuncian la aniquilación: así es como acaba el mundo —para Mahler, para usted, para mí, para todos—: con un estallido, no con un gemido.

Mahler es Jeremías, el profeta de la fatalidad. Mientras que otros en Viena —Herzl, Freud, Trotski— ofrecen utopías, él no ve ninguna esperanza. En un ensayo de la sinfonía en Essen, en mayo de 1906, se encuentra «sollozando, retorciéndose las manos, incapaz de controlarse»[415]. ¿Qué le ha pasado a Mahler? ¿Por qué una obra de su propia mano lo hunde en semejante desesperación?

Las claves están en la cronología. Mahler escribe tres movimientos durante el verano de 1903, después del triunfo de su *Tristán*. En junio de 1904, seis días después del nacimiento de su segunda hija, Anna Justine («Gucki»), se marcha al lago para terminar la sinfonía, porque, según afirma, «no puedo perder un solo día de mi verano»[416]. Echa de menos a su familia y construye un cajón de arena para las niñas, pero le inquietan las serpientes de agua. «Estoy languideciendo»[417], le dice a Alma, que está siendo sometida a una intervención ginecológica. Mahler piensa en hacerle una visita, pero no puede apartarse del trabajo. Se preocupa porque ella pueda preferir hombres más jóvenes y recuerda que, después del nacimiento de su primera hija, ella le dijo: «Me das asco».

Alma, en Viena, tiene una pesadilla:

> Una gran serpiente verde con piernas largas se introduce repentina y forzadamente dentro de mí. Le tiro de la cola. Pero no sale. Llamo a la sirvienta. Ella tira con toda sus fuerzas. De repente logra agarrarla. Sa desliza hacia afuera y tiene todos mis órganos dentro de su boca. Ahora estoy hueca y vacía como un barco naufragado[418].

Alma conoce a Freud y sabe el significado de las serpientes. Teme

que se ha casado sólo con la mitad de Mahler —hombre y músico, artista y director, cristiano y judío—, cuya serpiente la está desgarrando. Los problemas acechan al matrimonio mientras Mahler compone la Sexta.

Cuando finalmente se reúnen, él la lleva con gran ceremonia a su cabaña y le enseña cómo está retratada en un tema expansivo del *allegro,* y las niñas en el *andante*. Los mortales golpes de martillo, le dice, son para él mismo, «el último de los cuales lo derriba como se derriba un árbol». Ambos lloran, «pero al mismo tiempo él estaba sereno. Era consciente de la grandeza de su obra. Era un árbol frondoso y en pleno florecimiento».

A continuación le toca las dos últimas *Canciones a la muerte de los niños*. «¡No lo hagas! —grita Alma—, no tientes a la Providencia!»; al menos, eso afirma. De todos los perjurios que Alma comete, éste es, con diferencia, el más feo. Acusa a Mahler de poner en peligro a sus hijas anticipando su muerte, de colocar su música por encima de la vida de ellas. Es una acusación terrible, repetida *ad infinitum* en notas a programas, documentales, obras de teatro y películas: la venganza de Alma por un crimen imaginado que no comete él, sino ella.

Una vez más, la cronología revela la desgraciada verdad. Las fechas en las que Alma indica que ocurrió el incidente son falsas. En la página de sus memorias en que lo acusa de componer un infanticidio prosigue describiendo a «las dos pequeñas niñas bamboleándose en zigzag sobre la arena»[419]. En esa época, Maria tenía dos años y Anna estaba recién nacida. Terminó la Sexta Sinfonía y las *Canciones a la muerte de los niños* antes de ver a sus niñas jugando en el cajón de arena. No hay nada más ajeno a sus pensamientos que hacer daño a sus adoradas hijas.

La que tiene sentimientos asesinos hacia las niñas es Alma. Años después, en julio de 1920, confiesa en su diario:

> De joven —sintiéndome muy sola al lado de un marido mucho mayor— vi a ... Putzi (Maria) ... junto a la ventana presionando su hermosísimo cabello oscuro contra el cristal cuando Gustav y yo pasábamos en el coche. Gustav la saludó cariñosamente con la mano.
> ¿Fue eso? No lo sé —pero de pronto LO SUPE: esta niña debe irse ... Inmediatamente.
> ¡No vuelvas a pensar eso! ¡Nunca más ese abominable pensamiento!
> Pero la niña murió unos meses después[420].

Allí radica el terrible trauma que hay detrás de la peor de las mentiras de Alma. Alma está celosa de ver a Mahler encantado con la niña. Ella quiere que muera y, horrorizada de su propio pensamiento, transfiere el deseo culpable a su inocente marido. Mahler nunca

contempla la muerte de sus propias hijas; Alma sí. Como fabulista en busca de fama, ella sabe lo que al mundo le gustaría creer y se inventa un subtexto ficticio para la música de Mahler que se aferra a él como el coral al arrecife: afilado, sumergido, imposible de quitar con las manos.

El elixir de la juventud

Su poder en la Ópera llega hasta el punto de que puede tomarse un tiempo libre para satisfacer una creciente demanda por escuchar sus polémicas sinfonías. En octubre de 1903 dirige una semana de conciertos con la orquesta de Mengelberg en el Concertgebouw de Ámsterdam. Los holandeses piden escuchar su Cuarta Sinfonía dos veces, antes y después del intermedio, para apreciarla mejor. «Conozco una ciudad musical donde me entienden perfectamente, tanto el director como la orquesta y el público: Ámsterdam», dice Mahler exultante[421]. En 1904-1905 viaja a Heidelberg, Mannheim, Praga, Colonia y Leipzig con su Tercera Sinfonía; a Mainz, con la Cuarta, y a Colonia, Hamburgo, Trieste y Breslau, con la Quinta.

Las ausencias se hacen más frecuentes. Alma lo acompaña en mayo de 1905 a Estrasburgo, capital del territorio de Alsacia-Lorena, ocupado por los alemanes, donde Mahler dirigirá su Quinta Sinfonía en la primera parte del concierto y la *Sinfonía doméstica* de Strauss en la segunda. Paseando por una calle comercial, entran en una tienda de pianos y se encuentran a Strauss tocando selecciones de *Salomé*, su ópera sobre el sadismo y la perversión sexual de Herodes. Cautivado por las sonoridades poswagnerianas y los tabúes parafreudianos, declara que Strauss ha hecho que «lo increíble sea creíble» y promete montar la obra en Viena. Luego cena con *dreyfusards:* Picquart, Painlevé, Paul y Sophie Clemenceau y su amigo el general Guillaume de Lallemand. Georges Clemenceau no puede ir a Estrasburgo. Está conspirando para llegar a ser primer ministro.

De regreso en casa, Alma se cansa de los admiradores de Mahler y busca compañía de su edad:

> Debo comenzar otra vida, ya no soporto ésta ... Mi insatisfacción crece cada hora. Qué desgracia no tener amigos ... Si al menos Pfitzner viviera en Viena. ¡Si al menos tuviera derecho a ver a Zemlinsky! Schönberg también me interesa. He estado pensando mucho ... Todo debe cambiar[422].

Mahler responde rápidamente al creciente descontento de Alma. «Querido Herr von Zemlinsky —escribe—, ¿podría usted pasar por

aquí en algún momento? Deberíamos discutir nuestro proyecto en persona. ¿Le gustaría tomar café con nosotros esta tarde? De ser así, venga a eso de las dos ... Si es posible con Schönberg»[423].

El proyecto es un estreno de canciones de Mahler en la Asociación de Creadores Musicales de Viena que Zemlinsky ha fundado con Arnold Schönberg, su cuñado calvo, compositor de un sexteto escandaloso. En *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada), una mujer le cuenta a su amante que está embarazada de una relación fortuita que tuvo con un extraño. Schönberg, como la mayoría de los hombres jóvenes, piensa en sexo la mayor parte del tiempo, pero de una manera fría, buscando una música que pueda expresar sus dimensiones extremas. Desprecia a Mahler como un compositor del siglo XIX, un dinosaurio. «No pudo hacer mucho con su Primera Sinfonía, ¿por qué voy a molestarme con su Cuarta?», fue su respuesta a una invitación al concierto.

Durante el café, Zemlinsky no pronuncia palabra, porque no quiere que parezca que está buscando un empleo en la Ópera (que es precisamente lo que está haciendo). Schönberg, vestido descuidadamente, es polémico. Afirma que el sistema tonal está en las últimas. Mahler le contradice. Schönberg interrumpe su argumento en contra. Ambos levantan la voz y Schönberg sale corriendo a la calle Auenbruggergasse gritando: «¡Nunca más pondré un pie allí dentro!». Mahler le dice a Alma: «No quiero ver a ese crío engreído en mi casa».

Pero a los quince días pregunta: «¿Por qué esos dos jóvenes ya no vienen por aquí?». Mahler encuentra *Verklärte Nacht* «audaz, interesante y expresivo» después de escucharlo interpretado por el Cuarteto Rosé, y aconseja a Schönberg que haga una versión para orquesta de cuerda de modo que pueda ser interpretado con más amplitud. Sabiendo que el testarudo radical está casado, pasa necesidades y depende de alumnos privados, Mahler lo ayuda con discretas cantidades de dinero. Tiene la oportunidad de escucharlo forzando los límites de la tonalidad y está intrigado por ver adónde llevará Schönberg la música del futuro. Schönberg, por su parte, encuentra una enorme sinceridad en la música de Mahler.

> Mi querido director [escribe en diciembre de 1904]:
>
> No debo hablarle de músico a músico, sino de un ser humano a otro, si he de expresar la increíble impresión que me produjo su [Tercera] sinfonía. El caso es que he visto vuestra alma, desnuda, completamente desnuda. Estaba acostada ante mí como un paisaje misterioso y salvaje, lleno de aterradores abismos y, junto a ellos, soleadas, sonrientes y serenas praderas, refugios para el descanso ... Creo que he sentido su sinfonía, he compartido la batalla contra las ilusiones, he sufrido con el dolor de la desilusión. He visto las fuerzas del bien combatiendo contra el mal; he visto a un hombre atormentado, luchando por obtener la paz

interior; he sentido una personalidad, un drama, la *verdad*, ¡la verdad más irrefutable!

Tenía que desahogarme, perdóneme. No puedo sentir a medias. Conmigo es una cosa u otra. Con devoción,

Arnold Schönberg[424].

Por este proceso de reconocimiento mutuo, y por insistencia de Alma, Mahler se convierte en un patrono de la «nueva música», un modelo de la vanguardia. Las bellas artes se están renovando más rápido todavía. En París, Gauguin y Rodin son hombres del pasado, superados por Pablo Picasso, cubista y azul. En Viena, Klimt está siendo atacado por el celo simplificador de Otto Loos y la furia de Oskar Kokoschka. Alma, fuerza vital de su generación, ha colocado a Mahler en la cresta de la nueva ola.

En el verano de 1905, Mahler concluye su Séptima Sinfonía, construida alrededor de dos interludios de *Nachtmusik*, evocadores de la noche campestre. La obra parece mirar hacia atrás, pues comparte una atmósfera bucólica con la Tercera Sinfonía y una frase inicial con la Quinta, convirtiendo los golpes a la puerta en susurros irónicos. Al igual que la Quinta, tiene cinco movimientos, articulados en torno a un *scherzo* de creciente dramatismo al que Mahler añade la indicación *wild* (salvaje) y, enigmáticamente, *Belfast* (en un esbozo que se encuentra en la New York Public Library)[425]. El segundo interludio está salpicado de colores de guitarra y mandolina. El *finale* es rápido y ecléctico, con referencias burlonas a la opereta *La viuda alegre* de Franz Lehár, el himno luterano «Ein fester Burg» y sus propias Segunda, Tercera y Cuarta Sinfonías. Podría interpretarse perfectamente como un comentario sobre sus obras anteriores; recóndito y, por todas sus fanfarrias, absorto en sí mismo.

El 15 de agosto Mahler le comunica a Guido Adler en un latín colegial: «Lieber Freund! Septima mea finita est. Credo hoc opus fauste natum et bene gestum. Salutationes plurimas tibi et tuis etam meae uxoris. G. M.»[426] («Querido amigo, mi séptima está terminada. Creo que está bien concebida y que ha nacido bien. Muchos saludos para ti y tu esposa de la mía y de mi parte»). A continuación guarda la partitura en una caja fuerte durante tres años. A Bruno Walter no le gusta. Guido Adler responde con un evasivo análisis académico. Sólo un músico comprende la obra a la primera. «Ahora soy real y enteramente suyo», declara Arnold Schönberg.

¿Qué movimiento me gusta más? ¡Todos! No puedo elegir. Tal vez estuve un poco dubitativo al principio del primer movimiento, pero en todo caso fue por poco

> tiempo. Y a partir de ese momento me fui entusiasmando cada vez más. Cada minuto que pasaba me sentía mejor. Y no había ni un momento de recaída. Estuve conectado hasta el final. Y todo me resultaba absolutamente claro y transparente. En resumen, en una primera audición percibí muchas sutilezas de forma, y sin embargo podía seguir una línea principal de principio a fin[427].

Insondable para el conservador Walter, y sin embargo «clara y transparente» para Schönberg, la sinfonía se convierte en un libro de consulta para los modernistas. La primera partitura de orquesta atonal de Schönberg, *Cinco piezas orquestales* (1909), toma su forma pentagonal de la Séptima de Mahler. En su pieza dodecafónica *Serenade*, op. 24, emplea una guitarra y una mandolina; la Segunda Sinfonía de Cámara de 1938 contiene una cita de la música nocturna de Mahler. Hay un intercambio misterioso: Schönberg está imitando a Mahler, o Mahler está anticipando varios hitos del mundo del sonido postonal.

Alban Berg, alumno de Schönberg, divide cada acto de su ópera *Wozzek* en cinco movimientos mahlerianos, utilizando una guitarra y dos violines con la afinación cambiada. Anton von Webern, empleando mandolina y guitarra en sus *Tres canciones orquestales* (1913), afirma de la música nocturna de Mahler: «No es más que amor, amor, amor»[428]. Schönberg, feroz en sus convicciones, echará un rapapolvo a Olin Downes, editor musical del *New York Times*, por un comentario irrespetuoso sobre la Séptima Sinfonía de Mahler. «Alguien que escribe tan infundadamente sobre Mahler sin duda también se equivocará sobre Schönberg —exclama el moribundo revolucionario—. Si estudiara usted la partitura de orquesta, no podría pasar por alto la belleza de su escritura. Semejante belleza sólo le es concedida a los hombres que la merecen»[429]. Para Schönberg, como para Mahler, la música es una recompensa para los justos.

Traedme la cabeza de ese hombre en una bandeja

Alma está sexualmente inquieta. El compositor Hans Pfitzner, que se encuentra en Viena por el montaje de su ópera *Die Rose vom Liebesgarten*, se le insinúa. «Estábamos solos en el salón. Me sentía a gusto. Sentí un hormigueo en la piel que no había sentido en mucho tiempo.» Durante un paseo solitario se da cuenta «con anhelo y satisfacción» de que un joven la está siguiendo. Le dice a Mahler, que está «malhumorado y lacónico ... en el fondo, nos hemos convertido en extraños el uno para el otro»[430]. Cuando Mahler se le acerca para hacer el amor, es brusco e indiferente[431]. Después, se queda callado.

Cuando ella le pregunta qué pasa, él le dice: «Léete *La sonata a Kreutzer*», la novela de Tolstói sobre el fracaso marital. Alma escribe en su diario: «Con Gustav muchas veces no encuentro nada de que hablar. Sé de antemano cada palabra que va a decir. Estas últimas semanas han sido tan terriblemente calurosas que no he tenido ganas de hacer nada. Podría desear a un hombre —*puesto que no tengo ninguno*—, pero hasta eso me da pereza»[432].

Desconsolado, Mahler incrementa sus amistades musicales. Con una amena conversación retiene durante todo el día a Oskar Fried, un director berlinés; su asistente, Otto Klemperer, se convierte en el último de los acólitos de Mahler. Fried y Mahler conversan

> como dos viejos amigos para quienes nada es peor y más banal que perder el tiempo y presumir ... Era un buscador de Dios ... Se veía a sí mismo como portador de una fe sagrada que impregnaba todo su ser ... Pero de vez en cuando dudaba de esa misión celestial y le atormentaba la posibilidad de no poder cumplirla ... En esos momentos necesitaba ... un sirviente, un discípulo en el que pudiera probar la realidad y validez de su misión religiosa[433].

Anticipándose a Freud, Fried identifica las imperiosas necesidades de estímulo intelectual, apoyo emocional y afirmación espiritual que tiene Mahler, ninguna de las cuales es satisfecha por su voluble esposa y el monótono trabajo en la Ópera.

Salomé reanima su entusiasmo por el trabajo. En ocho años, Mahler ha introducido unas veinte óperas en Viena, aunque ninguna de ellas ha marcado época: *Dalibor* de Smetana; *Eugenio Onegin* y *La reina de espadas* de Chaikovski; *Djamileh* de Bizet; las dos *Bohèmes*, de Leoncavallo y Puccini; *Louise* de Charpentier; *Donna Diana* de Reznicek; *El prisionero de guerra* de Goldmark; *Der Bärenhäuter* de Siegfried Wagner; *Demon* de Rubinstein; *Había una vez* de Zemlinsky; *Feuersnot* de Strauss; *Die Rose vom Liebesgarten* de Pfitzner; *El corregidor* de Wolf; *Lakmé* de Delibes; *Las mujeres curiosas* de Wolf-Ferrari, y varias óperas en un acto. Su única gran omisión ha sido el obstinado realismo checo de *Jenufa* de Leoš Janáček, que Mahler rechaza considerar sin el texto en alemán. *Salomé*, por otra parte, suscita una violenta protesta y rompe tabúes sexuales y religiosos. «Es tu mejor ópera hasta ahora —le dice a Strauss—. ¡Cada nota es perfecta!»[434]. Está de acuerdo con el censor en cambiar algunos nombres bíblicos —Jokanaan por Bal Hanaan, por ejemplo—, pero unas filtraciones a la prensa provocan un escándalo por blasfemia y la ópera se prohíbe. «Estos insoportables gacetilleros han echado todo a perder otra vez (sabe Dios dónde han obtenido la información, yo no le he dicho nada a nadie)»[435], le dice a Strauss. Los gacetilleros, por su parte, atacan a Mahler. «Está siendo acosado, acosado, acosado —escribe Hermann

Bahr—. ¿Por qué lo odian tanto?»[436].

Después de su estreno en Dresden el 9 de diciembre de 1905, durante el cual la soprano Maria Wittich rehúsa quitarse la ropa en la «Danza de los siete velos» y es reemplazada por una bailarina, *Salomé* se representa en Graz en mayo del año siguiente. Mahler se va de pícnic con Alma, Pauline y Strauss durante uno de los días de función y por la noche dirige para un público entre el que se dice se encontraban Schönberg, Puccini y Adolf Hitler. Mucho se ha opinado sobre esa noche en Graz como un momento de gran influencia, un evento que (en palabras del crítico del *New Yorker* Alex Ross) «iluminó un mundo musical que se encontraba al borde de un cambio traumático»[437]. Pero *Salomé* en Graz no es una gran innovación, y Strauss no es ningún revolucionario. Después de su siguiente ópera, *Elektra*, vuelve a acariciar los oídos burgueses en *Der Rosenklavier*. Strauss se prepara para renunciar a las novedades escandalosas, mientras que Mahler las ansía más que nunca.

Diez días después de *Salomé*, Mahler dirige su Sexta Sinfonía en Essen, una ennegrecida ciudad del Ruhr. Strauss considera que está «sobreinstrumentada»[438] lo que hace llorar a Mahler. En una entrevista con la prensa, Mahler le devuelve el golpe, describiendo a Strauss como un populista y a sí mismo como un idealista. «Soy, según la expresión de Nietzsche, "un hombre que no es de su tiempo" ... El que sí es de su propio tiempo es Strauss. Por eso él puede disfrutar de la inmortalidad en vida»[439].

Cuando llega su retiro de verano, Mahler está completamente agotado. Entonces, «la primera mañana, subí a mi cabaña decidido a tomármelo con calma (pues necesitaba desesperadamente descansar) ... Cuando entré en esa habitación tan conocida, el espíritu creador se apoderó de mí»[440]. En ocho semanas, compone la gigantesca Octava Sinfonía.

Es una obra en dos partes; la primera es un himno de Pentecostés del siglo VIII, «Veni Creator Spiritus», y la segunda está formada por las escenas finales del *Fausto* de Goethe. Las dos secciones están separadas, más que enlazadas, por un interludio a modo de bálsamo instrumental (un recurso que Benjamin Britten utilizó en su ópera aislacionista *Peter Grimes* con los «Interludios marinos»). Por razones ajenas a la razón, Mahler escribe la obra para la plantilla más grande que se haya visto jamás en una sala sinfónica —una orquesta enorme, dos coros mixtos y uno de niños y siete solistas vocales—, una sinfonía para mil intérpretes. El músico, que siempre ha sido extremadamente práctico, parece componer una sinfonía no interpretable —a menos que simplemente se haya perdido para el mundo, liberado de las

realidades que le inhiben—.

Mahler cuenta que escribe su sinfonía «como si me la hubieran dictado»[441], que se «rindió» ante un mensaje celestial. Un incidente ilustra su ilusión de predestinación. Mientras componía el himno «Veni Creator Spiritus», se dio cuenta de que escribía demasiada música para el texto que tenía, «como agua rebosando de un lavabo»[442]. Frenético, escribió al filólogo Fritz Löhr rogando que le enviara el texto completo. «Por favor, ¡envíamelo *de inmediato, urgente!* Si no, será demasiado tarde. ¡Lo necesito como Creator y creatus [creador y creado]!»[443]. La edición antigua de Löhr contiene un verso perdido que se adecua exactamente a la música que le sobra a Mahler.

Prudente en sus relaciones tonales, la Octava Sinfonía destaca sobre todo por su magnitud. Pero por debajo del clamor de las voces, la música orquestal —asistí a los ensayos de Klaus Tennstedt en 1991— es una síntesis sinóptica de las primeras siete sinfonías de Mahler, un resumen musical de su vida, una especie de conclusión. «Hace que todas mis otras obras parezcan preparativos»[444], le dice al escritor Richard Specht en Salzburgo. Efectivamente, es una obra que subraya el pasado de Mahler. No tiene otro sitio adonde ir.

Mahler está en Salzburgo para dirigir *Las bodas de Fígaro* en el 150 aniversario del nacimiento de Mozart. Al pasar por delante del Hotel Bristol, ve a Roller sentado a una mesa con el crítico Korngold y entra saltando por una ventana para reunirse con ellos. Korngold ha traído a su hijo, Erich Wolfgang, que quiere ser compositor. «¡Un genio! —exclama Mahler (según su padre)—. Llévalo a casa de Zemlinsky ... con él aprenderá todo lo que necesita saber»[445]. Erich, que por entonces tenía nueve años, se convertirá en el compositor más famoso de Hollywood. Zemlinsky está a punto de trabajar junto a Mahler como tercer director de la Ópera de la Corte. Su última obra, *Der Traumgörge (Görge el soñador),* describe a Alma como la soñada princesa y cita la canción distintiva de Mahler «Estoy perdido para el mundo» en sus primeros acordes.

Mahler inicia su décima temporada en la Ópera con una semana de una intensidad sin precedentes. Los *dreyfusards* se encuentran en la ciudad y Mahler les dice: «Montaré un festival secreto ... sólo nosotros lo sabremos»[446]. Dirige *Fidelio*, *Fígaro, El rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*. Picquart cuenta que cuando estaba en la cárcel, «torturado y deshonrado», juró que un día vería a Gustav Mahler dirigir *Tristán e Isolda* de Wagner en Viena.

En la noche de *Tristán*, mientras Picquart está subiendo las grandes escaleras de la Ópera, Berta Zuckerkandl se apresura a entregarle un

telegrama de París: «Por favor, dígale al general Picquart que lo he nombrado ministro de Guerra. Debe regresar esta noche. Clemenceau». Al personaje más importante del caso Dreyfus le están pidiendo que purgue al ejército francés de su crimen. Berta espera que se alegre. Picquart, sin embargo, está furioso. La regaña diciéndole: «Deberías haber guardado esto hasta mañana. Un amigo de verdad no me habría hecho tanto daño». Se queda a ver el primer acto de *Tristán* y da las gracias a Mahler «por este extraordinario regalo artístico»[447].

La revancha del pintor

En el pasillo de mi casa tengo colgada una copia de uno de los últimos retratos pintados por R. B. Kitaj. Es un Kitaj inusual, un retrato de perfil de Gustav Mahler, copiado de una fotografía y aumentado, con arrugas como cicatrices que discurren desde el borde de la ceja izquierda hasta su ya escaso pelo negro. Las arrugas forman una K, la inicial del artista. Kitaj siempre afirmó que un cuadro ha de significar más de lo que uno ve a primera vista.

Conocí a Kitaj en la época en que trabajaba en ese retrato, en su estudio de Chelsea abarrotado de cajas de mudanza, listo para regresar a Estados Unidos. «La Escuela de Londres ya está cerrada», dijo Kitaj, dando por finiquitado al grupo que formó con Francis Bacon, David Hockney, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff y Howard Hodgkin[448]. La razón de su partida era que su exposición de 1993 en la Tate había recibido un ataque feroz por parte de los críticos ingleses, un ataque que según él también fue responsable de la muerte de su esposa, poco después, a causa de un aneurisma cerebral. Lo que los críticos odiaban eran los comentarios y explicaciones que Kitaj añadía a sus pinturas. Kitaj los acusó de antisemitismo. «¿Era una coincidencia que yo fuera el único judío que ponía el drama judío en el centro de mis cuadros? —preguntaba—. ¿Era una coincidencia que yo fuera el único exegeta entre los pintores?»[449].

«Me ha cogido en un momento terrible —me dijo cuando aparecí para hablar sobre Mahler—. Realmente no quería intromisiones este año, pero a Mahler no lo podía rechazar.» Sentía una afinidad con Mahler desde que estudió en Viena en los años cincuenta, viendo el odio en los ojos de su casera, sus tutores, los dependientes de las tiendas. «Tan sólo unos años antes, me habrían podido sacar a empujones de las calles por las que caminaba.» Kitaj equiparaba el antisemitismo con el antimodernismo. «La brillantez judía —dijo— construyó el mundo moderno.» Judíos como Mahler y Kitaj eran

agentes del cambio, arquitectos del malestar humano.

Su retrato de Mahler iba a ser colgado ceremonialmente en uno de los salones laterales de la Ópera de Viena. En la inauguración hubo gestos de desaprobación: no por el aspecto de Mahler, que era inofensivo, sino por el fondo en el que aparecía el Attersee, que Kitaj pintó con colores extraños: una montaña de color azul oscuro, un lago rosa y amarillo, un pino negro y su sombra roja como la sangre cayendo sobre el agua. «¿Por qué?» le pregunté. Kitaj se encogió de hombros. El arte es arte, y el color son sólo matices. Parecía sugerir que cada uno ve a Mahler bajo una luz diferente. Cada uno hace al Mahler que se merece. Kitaj, un hombre intenso y cálido, amigo y padre apasionado, llevó a su hijo Max, de doce años, de regreso a casa en California ese invierno. Murió allí en octubre de 2007, por su propia mano.

---

386 Véase Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006, p. 163.

387 Puede verse en **http://tizian.at/system2E.html?/staticE/page3167.html**.

388 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, pp. 536-537.

389 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 372.

390 Walter, *Gustav Mahler,* p. 122.

391 *Ibid.,* pp. 121-122.

392 Identificado por primera vez por Knud Martner, email a Norman Lebrecht, 12 de abril de 2009.

393 J. B. Foerster, *Der Pilger*, Praga, Artia, 1955, p. 408.

394 Gustav Mahler, *Adagietto, Facsimile, Documentation, Recording*, Gilbert E. Kaplan (ed.), Nueva York, Kaplan Foundation, 1992, p. 21; Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*, Londres, Faber and Faber, 1985, p. 131.

395 Gustav Mahler, *Adagietto, Facsimile, Documentation, Recording*, p. 19.

396 Peter Heyworth (ed.), *Conversations with Klemperer*, Londres, Victor Gollancz Ltd, 1973, p. 34.

397 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, pp. 47-48.

398 Gustav Mahler y Richard Strauss, *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondence, 1888-1911*, p. 75.

399 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 541.

400 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 376.

401 Pueden verse en la colección de teatro de la Biblioteca Nacional de Austria en Viena.

402 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 266.

403 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk,* pp. 58-59.

404 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* pp. 55-56.

405 *Wiener Allgemeine Zeitung,* 25 de febrero de 1903.

406 Korngold, *Memoirs,* p. 94.

407 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, p. 583.

408 Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 267-268.

409 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 159.

410 Hamann, *Hitler's Vienna*, p. 61.

411 Carta de Mahler a Natalie Bauer-Lechner, 25 de julio de 1900; Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 141.

412 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 157.

413 Walter, *Gustav Mahler*, pp. 122-123.

414 Specht, citado en Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies,* p. 163.

415 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 100.

416 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 236.

417 Gustav Mahler, *Letters to His Wife*, p. 167.

418 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904),* p. 619.

419 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 70.

420 Apunte del diario traducido por Jonathan Carr, carta a G. E. Kaplan, 28 de noviembre de 1995.

421 Mitchell, *Gustav Mahler: The World Listens*, p. 18.

422 La Grange, *Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904),* p. 682.

423 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 342.

424 Joseph Auner (ed.), *A Schönberg Reader*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, p. 46.

425 Véase Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p. 188.

426 Edward R. Reilly, *Guido Adler and Gustav Mahler, Records of a Friendship*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 103.

427 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 326.

428 James L. Zychowicz, *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, Cincinnati, University of Cincinnati College of Music, 1990, p. 97.

429 Arnold Schönberg, *Schönberg Letters*, Erwin Stein (ed.), Londres, Faber and Faber, 1964, pp. 260-261.

430 Diario de Alma, Hilmes, *Witwe im Wahn: Das Leben der Alma Mahler-Werfel,* p. 85.

431 Información proporcionada por Anna Mahler.

432 Diario de Alma, entrada del 6 de julio de 1905; email de Knud Martner a Norman Lebrecht, 12 de abril de 2009.

433 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 174-175.

434 Carta del 11 de octubre de 1905. Gustav Mahler y Richard Strauss, *Gustav Mahler-Richard Strauss Correspondence, 1888-1911,* p. 88.

435 *Ibid.*

436 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study,* p. 243.

437 Alex Ross, *The Rest is Noise,* Nueva York, Farrar, Strauss, Giroux, 2007, p. 11.

438 Klaus Pringsheim en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 193.

439 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 209-210.

440 Gustav Mahler, *Letters to His Wife,* pp. 356-357.

441 Specht en Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies,* p. 214.

442 Decsey en Lebrecht, *Mahler Remembered,* pp. 253-254.

443 Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 291-292.

444 Specht en Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies,* p. 214.

445 Korngold, *Memoirs.*

446 Zuckerkandl, Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942, p. 151.

447 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 105.

448 Todas las citas, salvo indicación contraria, son de Norman Lebrecht, «Mahler goes Home», *Daily Telegraph,* 17 de mayo de 1997.

449 *Guardian*, 6 de febrero de 2002.

10
TRES GOLPES DE MARTILLO (1907)

Cambio de director

El final llega cuando menos se lo espera. El 1 de enero de 1907 el diario racista *Deutsches Volksblatt* critica a Mahler por despedir a los cantantes Hermann Winkelmann y Sophie Sedlmair y por subir el precio de las entradas. Otros periódicos publican artículos complementarios y el *Extrablatt* advierte que Mahler se irá de nuevo a Berlín, Frankfurt y Linz para dirigir sus sinfonías. Antes de irse, su Sexta Sinfonía es recibida con reseñas sumamente desagradables. Hirschfeld escribe que Mahler carece de «verdadera fuerza creativa». Kalbeck lo llama «un prosaico hacedor de ruidos», y Korngold califica la Sexta como su peor sinfonía. En cuanto se va, *Die Zeit* publica una caricatura a página entera titulada «El director Mahler no está disponible».

Inquieto por la agitación de la prensa, el príncipe Montenuovo ordena a Mahler que regrese, pero éste termina su gira y escribe a Alma: «Me persigue una jauría de canallas, pero no soy el tipo de persona que abandona las cosas a mitad de camino ... Cuando me salpican el traje con inmundicias, me las quito ... Menos mal que tenemos 50.000 y una renta anual de 5.000 con la que podemos contar. Es hora de apretarse el cinturón»[450]. Por lo visto, Mahler prevé lo que le depara el futuro.

«El régimen neurótico de Mahler ha traído desorden —expresa el *Extrablatt* a su regreso—. ¿Está Herr Mahler cansado de su trabajo?», se pregunta el diario socialista. Mahler pide a Montenuovo una declaración de confianza. El príncipe le dice que acalle los rumores como mejor sabe hacerlo: con un concierto extraordinario. Mahler dirige *La valquiria* con la puesta en escena de Roller; oscura y lenta, sus sombras tenebrosas añaden una profundidad numinosa. Mildenburg, Schmedes, el barítono Friedrich Weidemann y Förster-Lauterer están extraordinarios. Hirschfeld califica la producción como «una inspirada improvisación»; Kalbeck la aclama como un acontecimiento trascendental.

El 5 de febrero Mahler asiste al estreno del Cuarteto de cuerda núm. 1, op. 7, de Schönberg, interpretado por el Cuarteto Rosé, una obra que dura cuarenta y cinco minutos sin pausa y sin una sola melodía que se pueda recordar. Algunos oyentes desaprueban la obra y comienzan a silbar. «¿Cómo se atreve a silbar mientras yo aplaudo?», exclama Mahler. «También silbé su asquerosa sinfonía», contesta el alborotador. «Le voy a dar un puñetazo», contesta Mahler. Lo alejan. Tres días después, durante la Sinfonía de cámara de Schönberg, Mahler se dirige a varios miembros del público, que están inquietos, y les pide que se callen. Cuando concluye la obra, aplaude con fuerza y durante mucho tiempo. «No entiendo su música —dice Mahler—, pero es joven y tal vez tenga razón.» Esa noche, Guido Adler advierte a Alma que «hoy Gustav hizo el ridículo ... Esto podría costarle el puesto»[451].

Roller se supera a sí mismo en *Ifigenia en Áulide* de Gluck, equipando al coro con túnicas blancas y pelucas negras contra un fondo amarillo. Mildenburg es la vengativa Clitemnestra, Gutheil-Schoder, una delicada Ifigenia, y Schmedes, un leonino Aquiles. «He puesto todo lo que soy y todo lo que soy capaz de hacer en *Ifigenia* —dice Mahler—, es mi última confesión.» Emil Zuckerkandl se lo encuentra la mañana del estreno contemplando la cartelera. «No puedo apartar los ojos del cartel —exclama Mahler—. No puedo creer que ... esta noche estos cantantes y esta orquesta seguirán mis indicaciones. ¡Me hace tan feliz!»[452]. El anatomista le dice a su esposa que hay «algo sagrado» en Mahler.

Pero se avecinan más problemas. Para la ópera de Auber, *La muette de Portici*, Roller contrata a una bailarina, Grete Wiesenthal. El director de ballet, Josef Hassreiter, protesta. Montenuovo riñe a Mahler por segunda vez en un mes. Alguien comenta al lord chambelán que Mahler estará en Roma el día siguiente a la Pascua, cuando debería estar en Viena. Montenuovo manda llamar de nuevo a Mahler y le dice que sus ausencias son inaceptables. Mahler, indignado, ofrece su dimisión. Montenuovo, acostumbrado a desactivar ese tipo de amenazas, le dice que prepare las condiciones. Mahler pasea entre las ruinas romanas con Alma y dirige la orquesta Santa Cecilia. Su equipaje se pierde durante el viaje y dirige con ropa prestada. A su regreso, descubre que Montenuovo ha reincorporado a un tenor mayor al que él había despedido. La ópera *Prophète* de Meyerbeer casi se cancela por falta de cantantes. Los periódicos, oliendo la sangre, convierten los incidentes aislados en una crisis continua. «Los llamábamos “asuntos” —explica Julius Korngold—, lo cual le daba un aire importante al acontecimiento más insignificante.

Inventábamos “asuntos” y nos llevábamos las manos a la cabeza indignados sobre nuestro propio producto»[453].

Durante una entrevista a Mahler, Korngold lo encuentra «lleno de vida y energía [haciendo] su trabajo como si fuera a ser director durante los próximos cincuenta años». Mahler anuncia una temporada audaz para 1907-1908 con *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Un cuento de invierno* de Goldmark y *Traumgörge* de Zemlinsky. Pero un día sacó a Walter de un ensayo y, paseando por la Ringstrasse, le dijo: «Durante estos diez años en la Ópera, he cumplido mi cometido»[454]. En la última semana de mayo, una lista de eminencias encabezada por Schnitzler, Klimt, Bahr, Hoffmann y el constructor de pianos Ludwig Bösendorfer firman un tributo a Mahler por su décimo aniversario. «Si quiero conservar mi puesto, lo único que tengo que hacer es aguantar. Pero no estoy ofreciendo resistencia, así que terminaré cayendo»[455].

Lilli Lehmann, una veterana de *El anillo* de Bayreuth de 1876, se encuentra con Mahler durante el segundo intermedio de *Tristán* «tomando té y charlando animadamente con al menos treinta personas». Uno de los directores de escena asoma la cabeza por la puerta de su camerino para informarle de que Schmedes se está quedando afónico. Mahler le quita algunas de sus frases. El director vuelve y dice que Mildenburg, por solidaridad, tampoco puede cantar. «Mahler estalló como una caja de sorpresas, saltando por la habitación como si estuviera poseído.» Lehmann, que para entonces tenía cincuenta y ocho años y llevaba muchos sin interpretar el papel, se ofrece para cantar. Mahler, con lágrimas de gratitud en los ojos, le dice: «Puede sacarme de la tumba si me necesita alguna vez, Lilli, y yo dirigiré lo que usted quiera y cuando quiera»[456].

Cuando termina la temporada de ópera y comienza la de los espárragos en los cafés, Mahler parte para Berlín a ver a un hombre del Metropolitan de Nueva York llamado Heinrich Conried. Nueva York está paralizada por una guerra de divas. Oscar Hammerstein, un oligarca fabricante de cigarros, ha contratado a Nellie Melba y Luisa Tetrazzini para su Manhattan Opera Company. La Metropolitan Opera mantiene a Caruso, pero necesita un gran director para aumentar la confianza pública. Conried, un judío austríaco, dirige el Met en nombre de sus accionistas y es el agente personal de Caruso. Escurridizo y filisteo, es el tipo de patrón que Mahler detesta, pero Conried necesita un maestro y Mahler necesita un empleo bien pagado.

Durante todo el invierno, Conried ha estado tentándolo con «los honorarios más elevados que ha recibido nunca un músico»: 125.000 coronas (75.000 dólares) por seis meses de trabajo, cuatro veces su

salario de Viena. Se envían mensajes a través de un intermediario, el sastre de la Ópera, Rudolf Winternitz. Para el momento en que Mahler se reúne con Conried en Berlín, los honorarios se han fijado en 15.000 dólares al mes y lo único que queda por discutir son los detalles. Mahler, exhausto, no quiere trabajar más de dos noches por semana, pero Conried, un enfermo del corazón que anda con bastón, reclama tres. La reunión acaba sin un acuerdo. Temiendo que ha perdido el empleo, Mahler telegrafía a Conried camino a casa: «Demostraré en América que estoy poniendo mi capacidad y todo mi ser a su disposición». Conried informa al *New York Sun* de que acaba de contratar al «director más famoso de Europa». Mahler se pone en contacto con Hammerstein para ver si puede conseguir un acuerdo salarial mejor.

Su dimisión se confirma en una entrevista que le hizo Karpath. «No me han echado —dice Mahler—. Me voy por mi propia voluntad porque quiero ser totalmente independiente. También, *y esta es la razón principal*, porque me he dado cuenta de que la ópera, por su propia naturaleza, es una institución que no se puede mantener indefinida y establemente a un alto nivel»[457]. Después de hablar con Mahler, Karpath envía mensajes a Felix Mottl, el primer candidato a sucesor. Pero Mottl no puede abandonar Múnich y Montenuovo le hace una última oferta a Mahler para que se quede. Con una sonrisa burlona, Mahler responde al príncipe recordándole sus propias palabras, que «no quiero un director que dedica su tiempo a hacer giras de conciertos para promocionar su propia música». Están de acuerdo, dignamente, en que su tiempo se ha acabado.

Se ha derramado mucha tinta intentando descubrir las razones por las que Mahler renunció, y se ha responsabilizado ampliamente a la prensa de elaborar una «campaña» antisemita. He leído personalmente la prensa vienesa del primer semestre de 1907, día por día, y no he encontrado, como editor, ninguna señal de una cacería de brujas. Lo que he leído son un montón de artículos de relleno propios de una época de escasez de noticias. Los periódicos alimentan sus historias mutuamente, pero no hay una competencia ansiosa por derribar a un director indeciso, y el antisemitismo es el mismo de antes; no existen asuntos espinosos en los últimos seis meses de Mahler.

El propio Mahler explica la razón de su partida, una razón que molesta a los amantes de la ópera, por lo que se le ha quitado importancia. En pocas palabras, Mahler ya no confía en que la ópera pueda mejorar. En un texto mecanografiado inédito, Korngold lo cita así:

> Si he querido dejar mi puesto no es: (1) por culpa de los maleducados periodistas

(aunque no les echaré de menos), (2) porque «quiera dedicarme a la composición» (siempre estoy preparado si la composición se quiere dedicar a mí), sino solamente porque me he dado cuenta de que el teatro, en su forma actual, es una institución inartística y que todos los conflictos que produce en una persona (como yo) se producen por su propia naturaleza. Por esta razón, no podría culpar a nadie ... ni siquiera a mí mismo[458].

Mahler se va porque no puede hacer más. De manera ejemplar y poco frecuente entre los directores, ha examinado detenidamente su trabajo y se ha dado cuenta de que a él le falta algo. No tiene nada más que dar, y por eso lo deja. Pocos en su profesión mostrarán semejante claridad y valentía.

El 21 de junio, en presencia de Roller y Winternitz como testigos, Mahler firma un contrato con el Met[459]. Su hija Anna tiene escarlatina, por lo que Mahler pasa las últimas noches de la temporada durmiendo en el Hotel Imperial. Después toma un tren a Maiernigg en el que comparte vagón con Anna von Mildenburg y su nuevo amante, el polivalente Hermann Bahr.

Un golpe tras otro

Alma y las niñas se han ido unos días antes. Mahler llega la última noche de junio y oye que Maria, de cinco años, no se encuentra bien. Al tercer día llaman al médico de la zona, Carl Viktor Blumenthal. Le diagnostica una fiebre escarlatina complicada con la temida difteria, una enfermedad que obstruye las vías respiratorias hasta causar asfixia. La niña está demasiado infectada para ser admitida en el hospital. Intentan seguir un tratamiento, limitado e inefectivo, en casa.

Mahler entra y sale corriendo de la habitación de la niña, «despidiéndose de ella en su corazón»[460]. Tres días después del cuadragésimo quinto cumpleaños de Mahler, la niña no puede respirar. Alma y Miss Turner, la niñera inglesa, la acuestan sobre una mesa, donde, con anestesia general, el doctor Blumenthal le practica una traqueotomía de emergencia, abriéndole un agujero en la tráquea justo bajo el cartílago tiroideo. Mahler está recluido en su cuarto. Alma corre junto al lago gritando de dolor y terror. A las cinco de la mañana, el doctor ha terminado. La niña sobrevive, otro día, luchando por respirar. «Mahler, llorando sin parar, iba una y otra vez a la puerta de mi dormitorio, donde estaba ella; luego huyó para no oír nada. Era más de lo que él podía soportar», escribe Alma. La mañana del 12 de julio Maria, conocida como Putzi, muere.

«Telegrafiamos a mi madre, que vino en seguida —escribe Alma—. Los tres dormíamos en la habitación de él. No soportábamos estar separados ni una hora. Nos aterraba lo que podía suceder si uno de nosotros salía de la habitación. Éramos como pájaros en una tormenta y temíamos lo que cada momento nos podía deparar... ¡y cuánta razón teníamos!»[461]. El desgarrador relato de Alma, escrito treinta años después, describe a Mahler como un personaje secundario e inútil: «Huyó: no podía soportar el estertor»[462]. Tal vez sea cierto —Mahler eludió la muerte de su madre y la de Otto—, pero estas circunstancias son diferentes y él es un hombre diferente. Nada es más devastador para un padre que el tormento de un hijo. Su injusticia es una afrenta a la confianza y socava las relaciones. Ataca al intelecto y las emociones. Ningún padre permanece impasible ante la enfermedad de su hijo. Mahler, atormentado desde la infancia por la muerte de los niños, se enfrenta como padre a la más terrible de las pérdidas. Resulta difícil creer que no haga nada más que llorar y huir, sobre todo porque durante las siguientes etapas de la oscura saga su comportamiento es sumamente responsable. Es Alma la que se queda en blanco, acurrucada con su madre y su esposo, ignorando a su hija menor, Anna, a quien deja creer que portaba el germen que mató a su hermana[463]. El dolor de Alma es real y desgarrador, pero ella responde transfiriendo sus sentimientos de culpa a Mahler y la pequeña Anna.

Un primo amable y servicial, el neurólogo Richard Nepallek, llega de Viena para ocuparse de las formalidades. Se organiza un entierro provisional en el cementerio de la parroquia. La mañana del funeral, Mahler manda a Alma y a su madre a pasear por el lago. Anna Moll, que sufre del corazón, se queja de palpitaciones[464]. Al mojar un pañuelo en el agua para hacer una compresa fría, Alma mira hacia la colina y ve a Mahler con la cara crispada de dolor mientras suben el ataúd al coche fúnebre, la escena que no quería que ella viera. Alma grita y cae desmayada.

Llaman de nuevo al doctor Blumenthal. Este examina a Alma y, tras diagnosticar un «agotamiento extremo del corazón», le prescribe reposo absoluto. Intentando aligerar un poco el ambiente, Mahler hace una pequeña broma y dice: «Venga, doctor, ¿no le gustaría examinarme a mí también?». Se acuesta en el sofá y Blumenthal, arrodillado a su lado, le coloca el estetoscopio sobre el pecho. «Pues su corazón no está como para sentirse orgulloso», dice, levantándose, según Alma, con la simulada alegría que exhiben los médicos cuando dan malas noticias. Blumenthal informa a Mahler de que sufre una grave insuficiencia cardíaca. Podría morir en cualquier momento. Se

hace un silencio sepulcral. Este, escribe Alma, es «el comienzo del fin para Mahler»[465].

Nepallek mete a Mahler en el tren a Viena y lo lleva a ver a Friedrich Kovacs, jefe de cardiología de un hospital muy importante de la ciudad. El profesor Kovacs confirma una contracción de la válvula mitral en el lado izquierdo del corazón de Mahler. El corazón está dañado desde el nacimiento o —más probablemente— por haber sufrido una fiebre reumática de niño, la enfermedad que mató a Ernst. Su diagnóstico es estenosis (un estrechamiento de la válvula) e insuficiencia mitral (reflujo de la sangre por daño en la válvula mitral). En esas condiciones, las infecciones en la boca o la garganta pueden producir fallos en la válvula. Incluso cepillarse los dientes puede ser fatal. Kovacs restringe las actividades de Mahler a dar paseos cortos a un paso moderado, una existencia semiinválida. Debe dejar de hacer excursiones por la montaña y nadar, y reducir los esfuerzos que hace cuando dirige. He aquí un ejemplo de mala ciencia médica, aunque era la mejor que había. Un siglo después, a Mahler le habrían recetado una dieta sana y un programa de ejercicios y la válvula dañada se habría podido reparar quirúrgicamente.

«Mahler hizo lo que le ordenaron —escribe Alma—. Con el reloj en la mano, se acostumbró a caminar y olvidó la vida que había vivido hasta ese momento fatídico»[466]. Mahler reanuda sus vacaciones en los Dolomitas, junto al lago de Toblach[467]. «Nuestro sufrimiento nos separó», escribe Alma. Mahler lee un libro de poesía china que le regaló Theobald Pollak, un judío, alto funcionario de los ferrocarriles del Estado, amigo del padre de Alma[468].

En la tercera semana de agosto, Mahler, que sigue siendo director, regresa a la Ópera de la Corte mientras Alma cierra la casa de Maiernigg y entrega las llaves a un agente inmobiliario para no regresar jamás. En Viena hay una epidemia de viruela. Cuando visita al médico para su inyección, Mahler le pide su opinión sobre la insuficiencia mitral y éste le dice que no se preocupe:

> Dijo que sin duda podía seguir con mi profesión y vivir una vida absolutamente *normal*, salvo que debía evitar *esforzarme excesivamente*. Lo raro es que en realidad me dijo lo mismo que Blumenthal, pero su actitud tenía algo reconfortante. He perdido el miedo a dirigir[469].

Mahler olvida comprarle un regalo a Alma para su vigésimo séptimo cumpleaños.

⁂

Una hora antes del amanecer, la luna llena se aplasta sobre el lago

como un salvavidas hundido, rechoncha y un tanto cómica. Observo detenidamente el Wörthersee, pensando que a esta hora Mahler solía levantarse, ponerse su ropa de lana y sus pesadas botas en pleno verano para subir atravesando el bosque hasta el refugio donde componía. La orilla donde yo me encuentro está abarrotada de turistas. La suya, boscosa e inhóspita, ha sido tomada por políticos, banqueros y estrellas de cine alemanes. Una telenovela, *Ein Schloss am Wörthersee*, acentúa el esnobismo de la zona. La casa de Mahler sobresale encima de un pequeño promontorio.

En mi primera visita, mi guía era un hostelero nazi que había vivido mucho tiempo en Sudamérica. Me preguntó por qué los Aliados no habían unido sus armas con las de Hitler para derrotar al comunismo. Políticamente, la región era puro veneno. Muchos carintios anhelaban las promesas de Hitler, y el gobernador del estado, Jörg Haider, era un racista carismático, del tipo de Karl Lueger, que murió en un accidente de coche en octubre de 2008. El encantador Wörthersee es una isla de placer que nunca juzga ni mira hacia atrás.

Nuestros amigos Annina y Felix nos llevan en coche bordeando el lago y atravesando una colina hasta la entrada del bosque en cuyas profundidades Mahler compuso cuatro sinfonías y canciones a la muerte de los niños. La cabaña ha sido encalada por dentro y de sus paredes cuelgan fotos y facsímiles de la época en que Mahler trabajaba allí. Una instantánea de Blumenthal, el diligente médico rural, me llama especialmente la atención. «¿Qué fue de él?», pregunto.

—Su hijo me daba clases de literatura alemana en el colegio —dice Felix.

—¿Buen profesor?

—Fue inhabilitado después de la guerra. Las razones de siempre.

Se acabó

En septiembre, Felix Weingartner es nombrado director de la Ópera de Viena y Mahler queda libre para marcharse. Antes de irse dirige todas sus óperas favoritas —*Don Giovanni, Fígaro, La flauta mágica, La valquiria* e *Ifigenia en Áulide*— para un público escaso. Su tiempo ha pasado. El 15 de octubre, diez años después del día en que fue nombrado director, Mahler dirige un último *Fidelio* y, con su coro final —«Nunca se alabará bastante a la salvadora del propio esposo»—, guarda su batuta y abandona el foso.

Tiene que dar dos conciertos en Rusia y uno en Finlandia. En San

Petersburgo duerme en la misma *suite* donde pasó su luna de miel y cena con el pianista Osip Gabrilowitsch, quien desea a la ausente Alma. En Helsinki, el pintor Axel Gallen-Kallela lo lleva a pasear en barco por el archipiélago, un viaje de tres horas en medio de helados vientos otoñales. Se detienen en una cala y, a la luz de la lumbre, Gallen-Kallela pinta un retrato contemplativo de Mahler, con una mano apoyada en la mejilla y los ojos cerrados tras sus gafas brillantes. Jean Sibelius lo lleva a dar un paseo. Aunque Mahler describe su «Canción de primavera» como «una pieza *kitsch* estándar servida con armonías nórdicas como plato nacional», encuentra al finlandés «sumamente simpático»[470]. Discuten sobre el futuro de la sinfonía. Sibelius ha terminado su Tercera y defiende el rigor estructural. Mahler no está de acuerdo: «No, la sinfonía debe ser como el mundo. Debe abarcarlo todo»[471]. Durante el siguiente siglo, los compositores estarán divididos entre los que dan prioridad a la pulcritud técnica y la claridad formal (Stravinski, Debussy, Schönberg, Bartók, Boulez) y los que intentan reflejar todo el desordenado mundo en un género de relevancia cada vez mayor (Berg, Prokofiev, Shostakóvich, Schnittke). En una encrucijada durante su paseo, Mahler y Sibelius han definido la dicotomía sinfónica.

Mahler tiene tres despedidas pendientes en Viena. En el vestíbulo de la Ópera, el fotógrafo secesionista Moritz Nähr está preparado para hacerle una sesión de fotografías. Mahler, enfadado, no lo mira. Sólo en la última de las ocho exposiciones, mirando hacia la izquierda, presta atención. Estos retratos son considerados representaciones de Mahler en la cima de su poder. Cuando suena el obturador, él desea estar en otro lugar.

Franz Schalk, a quien ha tratado mal, le ofrece un concierto con la Filarmónica de Viena. Rezongando que los músicos de la orquesta son sus enemigos, Mahler no puede resistir una última y desesperada «Resurrección». La sala está abarrotada, el ambiente es electrizante. Alban Berg le escribe a su novia: «Querida, te he sido infiel … En el *finale* de la sinfonía de Mahler me sentí absolutamente solo, como si en todo el mundo no quedara nada sino su música —y yo, escuchándola»[472]. Berg se da cuenta de lo que significa estar perdido para el mundo.

En la entrada de artistas de la Ópera, Mahler fija una última directiva.

> Nuestro trabajo en equipo ha llegado a su fin. Dejo este lugar de trabajo que ha significado tanto para mí y me despido de todos ustedes. En lugar de la totalidad, de la creación completa con la que soñaba, dejo algo fragmentado e imperfecto —como el hombre está condenado a hacer. No me corresponde a mí juzgar el valor de mi labor … pero en este momento puedo decir de mí mismo: mi

intención fue buena, y mis aspiraciones, altas ...

En el fragor de la batalla, en el calor del momento, se causaron heridas y se cometieron errores, tanto por mi parte como por la de ustedes. Pero cuando un trabajo había salido bien, cuando se concluía una tarea, olvidábamos todos nuestros problemas y preocupaciones y nos sentíamos muy bien recompensados ...

Viena, 7 de diciembre de 1907
Gustav Mahler

Esa noche, alguien arranca la carta del tablón de anuncios, la rompe y la tira al suelo. «Soy consciente de que lo que dejo son pequeñas cosas inconclusas», le dice Mahler a Emil Zuckerkandl. «Querido amigo —dice el anatomista—, usted ha logrado lo que nadie ha podido alcanzar; y sólo porque se negó a hacer concesiones»[473].

Tres alumnos de Schönberg y el crítico Paul Stefan hacen circular una invitación privada:

Los admiradores de Mahler se reunirán para despedirlo el lunes 9 de diciembre antes de las 8:30 a.m. en el andén del Westbahnhof ... Como esta reunión está pensada como sorpresa para Mahler, es muy importante que no se entere ninguna persona relacionada con la prensa.

Se presentaron doscientas personas en aquella mañana gris de invierno. Pollak, el funcionario de ferrocarriles, los conduce al andén. Entre ellos están los integrantes del Cuarteto Rosé, Schönberg y sus alumnos, Zemlinsky, Roller y algunos músicos de la Filarmónica. Mahler camina entre ellos, dándoles la mano, intercambiando algunas palabras. Alban Berg le presenta a su novia, Helene, que recoge un guante que se le ha caído a Mahler. Él la recompensa con una mirada tan amable que ella la recordará durante el resto de sus días. Mahler y Alma suben al tren. El guardia toca el silbato y los motores comienzan a moverse. Cuando el tren desaparece al final de una curva, Gustav Klimt tiene la última palabra: «Vorbei», dice —«se acabó»—.

⁂

Y así fue. Weingartner demolió por completo el legado de Mahler. Eliminó fragmentos de las óperas, destrozó los decorados de Roller y se deshizo de los aliados de Mahler. En dos años y medio reinstauró la *Schlamperei*. Después de Weingartner, se sucedieron otros directores, más o menos rigurosos —Richard Strauss (1919-1924, con Schalk), Clemens Krauss (1929-1934), Herbert von Karajan (1956-1962), Lorin Maazel (1982-1984)—, pero *Wein bleibt Wein*, siempre tomando el camino fácil al final.

El perfeccionismo de Mahler echó raíces en otros lugares. Zemlinsky lo transfirió a Praga, Walter lo implantó en Múnich y Klemperer en Berlín, antes de que todos ellos se lo llevaran al exilio. El manual de Mahler para dirigir un teatro de ópera seguía siendo el punto de referencia para la excelencia y la eficiencia más de un siglo después.

«La autoridad del director está muy bien definida —me dijo Lorin Maazel en enero de 1983, reclinándose hacia atrás en su sillón en una oficina que, según él, había sido de Mahler—. Yo tomo las decisiones. Uno sólo es objeto de intrigas cuando la dirección es insegura»[474]. Un año después, Maazel se había ido, expulsado por una serie de ataques de racistas, oportunistas y tertulianos de cafés, instigados por una prensa prepotente. *Wien bleibt Wien*. Le pregunté a Maazel cuántas noches al año dirigía; veinticinco, respondió. Le recordé que Mahler dirigía más de cien. «Me encanta dirigir —dijo Maazel—, pero como una forma de placer. Dejaría de serlo si dirigiera como una máquina once óperas en quince días. No he nacido para trabajar a destajo»[475]. ¿Y Mahler sí?

En las entrañas de la Ópera conocí al encargado de las partituras, el estadounidense Peter Poltun, un diplomático en materia de desarme nuclear que dejó la rutina de tomar vodka con generales rusos para dedicarse a la conservación de partes orquestales en Viena. Me nombró a cada uno de los músicos cuyos ancestros habían tocado con Mahler y me enseñó una copia de *Tristán e Isolda* con anotaciones de Mahler en tinta azul y roja, tan vívida como si hubiera sido dirigida la noche anterior.

Tras abandonar la Ópera, recorrí el camino a la antigua casa de Mahler. En su piso, restaurado después de haber sido bombardeado en 1945, vivía un pianista noruego que me aseguró que la bañera era de la época de Mahler. Resistí la invitación a darme un baño. Caminando por el Ring, y escuchando la Séptima Sinfonía de Mahler con mis auriculares, conté los monumentos conmemorativos a Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Johann Strauss padre e hijo, Josef Lanner, Bruckner y, en el parque de la ciudad, al padre de Alma, Emil Jakob Schindler. No había ni un solo monumento a Mahler. Su única huella en la ciudad es una Mahlerstrasse, inaugurada en 1919, que solía ser una calle muy modesta y ahora está adornada con un centro comercial de moda.

Regresé muchas veces. Es imposible juzgar a Viena por la primera impresión, o por la décima. *Schein* sigue siendo más importante que *sein*, la ilusión triunfa sobre la materia. Durante un Festival de Viena descubrí un complejo diseñado por Otto Wagner en 1903 que alberga

un hospital psiquiátrico, una iglesia parroquial y un pequeño teatro y cuyo objetivo era sanar a los enfermos mentales con fe y arte. El hospital fue utilizado por los nazis para matar a niños enfermos; la sala de conciertos permanece abierta. Deconstruir Viena es una tarea frustrante. *Wien bleibt Wien*.

Una mañana de noviembre en el Kärntnerring[476] me despierta la voz de un muecín convocando a los fieles para que acudan a la oración. Tengo un zumbido en la cabeza. ¿Dónde estoy? ¿No es ésta la ciudad que detuvo el avance del islam en 1683? ¿La civilización occidental vuelve a estar sitiada? El recepcionista del hotel me cuenta que hay cincuenta y tres mezquitas en Viena. Alrededor del cuatro por ciento de la población de Austria es musulmana, muchos de ellos refugiados de guerras en los Balcanes, algunos residentes desde hace cinco generaciones. La ciudad siempre ha sido esencialmente multicultural.

Doy una vuelta por un Ring silencioso. Es el día de Todos los Santos, un día festivo en el que cierran todos los negocios y la gente visita los cementerios. La vida se detiene y la muerte manda por un día; en palabras de la canción de Schubert «Todas las Almas»: «Que han pasado con ansiosos tormentos, que han pasado por dulces sueños». Eros y Tánatos, amor y muerte, son el corro sempiterno de Viena. Lo que Mahler dejó como legado fueron, en sus propias palabras, «cosas inconclusas», lo máximo que cualquiera de nosotros puede hacer en esta vida breve, una lección de humildad sobre nuestras limitaciones mortales. ¿Por qué Mahler? Es una pregunta que nunca he tenido que hacer en esa cadencia moribunda que es Viena.

---

450 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, pp. 263-264.

451 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 112.

452 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 213-214.

453 Korngold, *Memoirs,* p. 101.

454 Walter, *Gustav Mahler*, p. 53.

455 *Ibid.,* pp. 52-53. Retraducido por Norman Lebrecht.

456 Lehmann en Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 214-215.

457 Karpath, *Begegnung mit dem Genius*, pp. 184-185.

458 Korngold, *Memoirs,* pp. 103-104.

459 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, Nueva York, Pendragon Press, 1989, pp. 32-33.

460 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 121.

461 *Ibid.,* p. 121.

462 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 271.

463 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 274-275, y conversaciones con Norman Lebrecht.

464 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 254.

465 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 122.

466 *Ibid.*

467 6 de julio de 1905, descubierto por Knud Martner, email a Norman Lebrecht, 12 de abril de 2009.

468 Se pensaba que era una copia de prueba de la traducción de Hans Bethge, publicada en octubre de 1907. Sin embargo, una nota del diario de Alma descifrada recientemente18 revela que estaba leyendo la versión de Hans Heilmann que le regaló Pollak en julio de 1905.

469 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 279.

470 *Ibid.,* pp. 290-291.

471 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 218.

472 Bernard Grun (ed. y trad.), *Alban Berg: Letters to his Wife*, Londres, Faber and Faber, 1971, p. 32.

473 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 212; Henry-Louis de La Grange, *Mahler: Vol. 3, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 788.

474 *Sunday Times*, 9 de enero de 1983.

475 Norman Lebrecht, *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*, Nueva York, Carol Publishing Corporation, 1992, p. 204.

476 Sector del Ring que incluye la calle principal del centro de Viena, la Ópera, la catedral, etc. *[N. de la T.]*

11
DESCUBRIENDO AMÉRICA (1907-1910)

El Bronx está hacia arriba y Wall Street hacia abajo

Sin ser todavía una ciudad maravillosa, Nueva York está recibiendo una afluencia récord de inmigrantes: 1,25 millones; en un solo día recibió 11.745. La población alcanza los cuatro millones. Se ha instalado una línea telegráfica con Irlanda que permite a los recién llegados telegrafiar a casa. El primer servicio de tren eléctrico parte de Grand Central Station y el primer taxi hace su primer trayecto. El Hotel Plaza abre sus puertas en Central Park y los escaparates de la Quinta Avenida son un teatro de sueños. Es un año de ilimitadas diversiones. Florenz Ziegfeld estrena sus *Follies*. Sholem Asch agota las entradas en los teatros yidis con *Dios de venganza*, la historia del guardián de un prostíbulo. Las canciones de moda son «School Days» y «I'm Afraid to Come Home in the Dark». El *New York Times* informa desde Viena —«por telégrafo hasta Clifden, Irlanda; desde allí por radio»— que los mejores cantantes están «abandonando» la Ópera de la Corte y optando por el bienestar de Manhattan[477].

De pronto, la prosperidad se torna ilusoria. La implicación de la Knickerbocker Trust Company en un intento fraudulento de acaparar el mercado del cobre lleva una avalancha de depositantes a sus puertas en la calle 34 con la Quinta Avenida. El 24 de octubre, durante el pánico financiero de 1907, las acciones de los bancos caen en picado y Wall Street tiembla. Los financieros John Pierpoint Morgan y John D. Rockefeller salvan la situación. «Si la gente mantiene su dinero en los bancos, todo irá bien», declara Morgan mientras el presidente de Knickerbocker, Charles T. Barney, se pega un tiro. Diez días después, una de las principales casas de corretaje no puede hacer frente a sus pagos. El sábado por la mañana, Morgan reúne a cincuenta banqueros en su biblioteca y, a lo largo del fin de semana, logra un acuerdo aprobado por el presidente Theodore Roosevelt unos segundos antes de que comience la jornada del lunes. La extraordinaria tensión desemboca en la creación de la Reserva Federal para supervisar y mantener la estabilidad monetaria. Pero no

se soluciona nada definitivamente. Nunca se soluciona nada.

Ni bonita ni limpia, Nueva York es gobernada desde Tammany Hall por Charles F. Murphy, un millonario irlandés que acuñó la frase «corrupción honesta» para designar una cultura del soborno que domina los servicios públicos, desde el mantenimiento del orden público hasta la recogida de basura. Gran parte de la población vive en lo que el novelista Theodore Dreiser llama «condiciones más propias de un barrio bajo de Constantinopla»[478]. Muchos inmigrantes no ganan más de veintidós centavos la hora, tal vez cuatrocientos dólares al año. Un dentista gana dos o tres mil. Una dama puede gastarse eso en una tarde de compras en la Avenida de los Sueños.

La hija de una cantante recuerda:

> Estupendas y suntuosas cenas y recepciones planificadas y realizadas con fría magnificencia ... el entretenimiento preferido era el concierto privado después de la cena, en el salón de baile con sus filas de pequeñas sillas doradas, donde los más grandes artistas del Metropolitan y del mundo concertístico cantaban o tocaban tal vez media hora cada uno, por un caché que posiblemente alcanzaba los 2.500 dólares[479].

El Metropolitan Opera, presidido por J. P. Morgan y sus amigos, separa a las personas adineradas de las muchedumbres que se arremolinan en la ciudad. Su objetivo, escribe Edith Wharton en *The Age of Innocence (La edad de la inocencia),* es «competir en suntuosidad y esplendor con los de las grandes capitales europeas».

Situado en la calle 39 con la Séptima Avenida, el Met tiene una programación que varía de la ópera italiana a la alemana y viceversa. Conried, su director desde 1903, debe ahuyentar la competencia de Hammerstein y la interferencia de sus propios accionistas. Morgan le hace cancelar *Salomé* porque su hija se ha sentido ofendida por la danza. La última táctica de Conried es contratar a un director que restablezca la música como la principal prioridad de la compañía.

Gustav Mahler desembarca del *Kaiserin Augusta Viktoria* antes del mediodía del 21 de diciembre de 1907. Un funcionario de Ellis Island registra su nombre como «Mohler», aumenta su estatura a un metro setenta y siete centímetros y le asigna el oficio de «doctor musical». En ingresos posteriores, Mahler mide un metro cincuenta y ocho y es «director de banda»[480]. Los periodistas se amontonan. Mahler niega los rumores sobre su irascibilidad: «Soy el hombre más amable del mundo, pero espero que mi gente haga sus deberes y los haga rápido»[481]. Un secretario de la embajada de Austria y el director del repertorio alemán del Met, Alfred Hertz, lo llevan al Hotel Majestic en la West 72 (hoy 115 Central Park West), donde un reportero del *New York Times* está esperando. «Estoy deseando comenzar mi trabajo en

América —dice Mahler—. Estoy totalmente de acuerdo con la temporada que ha planificado el señor Conried y espero poder contribuir con algo de un modo artístico»[482]. Sus tópicos suenan más tediosos aún cuando los traducen. Mahler se niega a hablar inglés en Estados Unidos.

La comida está prevista en casa de Conried, donde encuentran al director reclinado en un diván junto a una antigua armadura, iluminada desde dentro con unas bombillas rojas. Mahler no tiene nada que decir a un hombre de tan mal gusto. Asiste a una representación de *Tosca,* con Enrico Caruso, Emma Eames y Antonio Scotti. A la mañana siguiente comienza a trabajar en *Tristán* con el tenor muniqués Heinrich Knote y una alumna de Lilli Lehmann, Olive Fremstad. Una vez comenzado el Preludio, se detiene. «Todos los demás ensayos de este teatro deben detenerse —dice—, no puedo escuchar a mi orquesta»[483]. Después de cuarenta y cinco minutos, Mahler cierra su partitura. Mientras ensaya, Alma está sola en el anticuado hotel. «A menudo —escribe— me sentaba en las escaleras de nuestra undécima planta simplemente para captar algún sonido de vida humana.»

Alma llora durante todo el día de Navidad. Al anochecer alguien toca la puerta. Maurice Baumfeld, director de un teatro alemán en Irving Place y un «buen *Schlemiel*» (el término yidis que utiliza Alma para designar a un tonto bienintencionado), se los lleva a una fiesta donde conocen a una actriz vieja y desaliñada llamada «Putzi». Al escuchar el nombre de su hija muerta, Alma se desmaya. Mahler telefonea pidiendo un médico, luego otro. Le diagnostican «debilidad del corazón y colapso nervioso»[484], le dan estricnina y le ordenan reposo. Mahler se ocupa de ella solicitamente.

El 1 de enero de 1908 Mahler pisa la cola del vestido de Alma saliendo del hotel y ella, «medio desnuda», sube de nuevo a cosérsela. Llaman por teléfono del Met. Mahler no quiere irse sin ella. Envían un coche. Mientras el público de la primera velada se mueve inquieto en sus asientos, Mahler visita a cada uno de los cantantes en su camerino antes de subir al podio para dirigir el *Tristán* de su vida. Heinrich Knote, regordete y de poca barbilla, compensa con su fuerza vocal lo que le falta en estatura como héroe. Fremstad, regia y serena, alcanza sin problemas los Do agudos, y Louise Homer, en el papel de Brangania, es una muchacha estadounidense que canta con pasión. Es una de esas noches del Met en las que todo encaja. Dos Isoldas retiradas, Lilian Nordica y Johanna Gadski, lideran las ovaciones. El éxito, escribe Alma, es «inmediato», y añade, sin darle importancia, que «los estadounidenses son muy críticos y de ninguna manera

acogen bien a cualquier celebridad europea. Realmente saben mucho de música».

Un estudiante de dieciocho años escucha por primera vez, desde la galería superior, todas las palabras que pronuncia Isolda.

> Mis ojos se volvieron hacia Mahler para averiguar la razón. «Dominaba» la orquesta con la seguridad de un experto maestro, conteniéndola en algunos momentos hasta lograr un hábil equilibrio entre ella y la voz en escena, dándole rienda suelta en otros cuando avanzaba sola. Tal vez en determinados clímax era demasiado solícito con la voz. Aunque escuchaba las palabras y la voz, era sensible al control sobre la orquesta y no sentí la emoción y la euforia de una gran fusión entre ambas, como había esperado. Sin embargo, era un *Tristán* totalmente nuevo para mí. Ahora, por fin, sabía cómo debía sonar Wagner. [Alfred] Hertz nos había engañado. Wagner podía ser tan claro, comprensible y lúcido como *Aída*[485].

Los críticos están desconcertados. «Comparable a lo mejor que ha conocido Nueva York», escribe Richard Aldrich en el *Times*. «El señor Mahler se ha hecho honor a sí mismo, a la música de Wagner y al público de Nueva York», concuerda Henry Krehbiel del *Tribune*. El diario *The Sun* da cuenta de un lleno total, «tan numeroso como en una noche de Caruso». Después del prejuicio y el egoísmo de Viena, la sagacidad y objetividad de los críticos neoyorquinos parecen caídas del cielo. Existen unos veinte periódicos diarios en Nueva York, de los cuales siete cubren las artes. Los cinco grandes críticos, «los más despiadados del mundo»[486], son Krehbiel, Aldrich y Henry Theophilus Finck del *New York Post* y William James Henderson y James Gibbons Huneker de *The Sun*. Krehbiel, el decano, tiene la constitución de un jugador de fútbol y los rasgos de una estrella de cine. Irascible, dogmático y dedicado a mejorar el gusto del público, es reverenciado por los lectores e ignorado en el salón de juntas de la ópera. El equilibrio entre la prensa y el poder es en general más sano que en Viena.

Sin embargo, eso no quiere decir que la prensa de Nueva York sea menos combativa que la de Viena. Escarba para conseguir indicios de los rumores que circulan por los banquetes y, unos días después del debut de Mahler, informa de que va a ser el sucesor de Conried. La historia tiene algo de fundamento. La junta le ha dicho a Conried que su tiempo se ha acabado, y un accionista se dirige a Milán para contratar al gerente de La Scala, Giulio Gatti-Casazza, junto con su director, Arturo Toscanini. Temiendo un predominio italiano, el presidente entrante, Otto H. Kahn, propone que Mahler controle el repertorio. Alemán de nacimiento y de nacionalidad inglesa, Kahn representa todo lo que J. P. Morgan teme y detesta: un judío políglota, relacionado con bancos europeos. Un judío no puede comprar ni tan

siquiera alquilar un palco en el «Diamond Horseshoe»[487] del Met. Sin embargo, Kahn ha pagado el déficit de 450.000 dólares que tenía la compañía y está en una posición en la que puede llevar la voz cantante. Le pide a Mahler que dirija la siguiente temporada. «Me negué rotundamente», escribe Mahler[488].

«Ansiosos por trabajar alejados del ambiente alemán y del judío (Mahler es un J.)»[489], el resto de la junta respalda el nombramiento de Toscanini y Mahler comienza a temer que le van a echar. Intensifica su aplicación. Después de cinco representaciones de *Tristán* en Nueva York y dos en Filadelfia y Boston, dedica quince ensayos a *Don Giovanni*, en el que Fiodor Chaliapin canta su primer Leoporello, Antonio Scotti es Don Giovanni y las mujeres son Emma Eames, Marcella Sembrich y Johanna Gadski. Las voces, dice, son «casi insuperables»[490]. Ensayando *La valquiria*, centra su atención en la moral del coro. «Señoras —comienza diciendo—, nunca antes he escuchado semejantes voces reunidas para las valquirias, ni siquiera en Viena. —Un gorjeo de placer resuena en las filas—. Y ahora, señoras —continúa—, ya que poseen unas voces tan maravillosas, debo pedirles que por favor las usen»[491]. El triple *forte* que cantan a continuación casi interrumpe las operaciones bursátiles en Wall Street.

Fremstad, cansada en *La valquiria*, brilla en *Sigfrido*, y Mahler cierra la temporada con *Fidelio* —con Berta Morena, Karl Burrian y Anton von Rooy— insertando la obertura *Leonora* núm. 3 después de la escena de las mazmorras para aumentar la tensión dramática. Mahler considera que ha sido «un éxito total, ha alterado completamente mis perspectivas de un día para otro»[492]. Otto Kahn le presenta un nuevo contrato que le permite dirigir conciertos además de óperas. En casa de Kahn, Mahler conoce a un médico, Joseph Fränkel, que practica el arte del *Augenblickdiagnose* (diagnóstico instantáneo), e identifica la enfermedad del paciente en cuanto entra a la habitación. «Era un genio como hombre y como médico y ambos nos enamoramos de él»[493], escribe Alma. Mahler está disfrutando de Estados Unidos. «Es completamente diferente a Europa. Uno se siente primero y sobre todo un ser humano, sin nadie por encima. Si uno quiere, puede saludar al presidente: “Buenos días, señor Roosevelt”. Y si no quiere, no lo hace»[494].

Una imagen de su primera estancia se queda grabada en su memoria. Alma está conversando con una joven, alumna de Roller, en la *suite* del hotel, y de pronto oye un ruido en la calle:

> Nos asomamos por la ventana y vimos una larga procesión en la ancha calle a lo largo de Central Park. Era el cortejo fúnebre de un bombero, sobre cuya heroica muerte habíamos leído en el periódico[495]. Los principales miembros de la

comitiva estaban prácticamente debajo de nosotros cuando la procesión se detuvo y el maestro de ceremonias dio un paso adelante y pronunció un breve discurso. Desde nuestra ventana de la planta once sólo podíamos adivinar lo que decía. Hubo una breve pausa y después un golpe de tambor apagado seguido de un silencio sepulcral. Después la procesión siguió su camino y todo acabó. La escena nos provocó las lágrimas y yo miré preocupada hacia la ventana de Mahler. Pero también él estaba asomado, y su cara, empapada de lágrimas. El breve golpe de tambor le impresionó tan profundamente que lo utilizó en la Décima Sinfonía[496].

Una novena sinfonía no

Mahler no se atreve a escribir una novena sinfonía. Es un número fatídico. Beethoven murió después de nueve sinfonías. Schubert, Bruckner y Dvořák también. Si quiere vivir, Mahler debe evitar el número nueve. De modo que finge estar componiendo un ciclo de canciones y anota un supuesto título en la primera página —*La flauta de jade*—, o, al menos, eso explica Alma. Mahler puede tener otras razones. Hace cuatro años que no escribe una canción y dos desde su última sinfonía. Ha perdido el hábito y necesita refrescar su técnica para hacer frente a los tremendos cambios en su vida. Un lugar diferente podría ser de ayuda.

Situado en un profundo y verde valle, Toblach es el pueblo donde Mahler se ha alojado cuando huía del sofocante calor junto al lago durante los últimos cuatro veranos. Alma y su madre encuentran «una granja aislada y enorme con once habitaciones» en una aldea cercana, Alt-Schluderbach[497]. El granjero, Sebastian Trenker, ocupa la planta baja. Hay gallinas en el patio y cabras en la pradera. Mahler está encantado. Instala dos pianos de cola en la casa grande y uno vertical en la cabaña de madera que mandó construir en el bosquecillo de una colina. Alma la llama burdamente «su retrete». A las seis de la mañana, la hija del granjero, Marianne, le lleva el desayuno: té, café, mantequilla, miel, huevos, panecillos, fruta y carne de ave. «Una gran estufa formaba parte del mobiliario de la casita —recuerda—. Él la encendía y preparaba en ella su comida ... Muchas veces nos contó que, siendo hijo de una familia pobre y numerosa, sólo comía un pedazo de pan al día para poder costear sus estudios»[498]. Un día, un águila se precipitó por la ventana de su cabaña, persiguiendo un cuervo. «El refugio musical se había convertido en un campo de batalla»[499].

Mahler mira fijamente por la ventana, frustrado, una ladera que no ha de subir.

Me han dicho que debo evitar cualquier tipo de esfuerzo, controlarme

> constantemente y no caminar demasiado. Al mismo tiempo, la soledad, en la que mi atención se centra más hacia adentro, me hace sentir mucho más claramente todos mis males físicos ... Por primera vez en mi vida, tengo ganas de que se acaben las vacaciones[500].

Se siente como un adicto a la morfina que no recibe su dosis. Está forzando su estado de ánimo hasta lo más bajo: «Si he de volver a encontrarme a mí mismo, tengo que aceptar la angustia de la soledad»[501].

Durante las siguientes seis semanas, compone con una concentración constante, recibiendo visitas continuamente: los Moll, los Korngold, Roller, Fried, el banquero Paul Hammerschlag, un vendedor de pianos estadounidense y Gabrilowitsch, el pianista enamorado y no correspondido, que besa a Alma en la boca en una pradera a la luz de la luna. El 1 de septiembre Mahler concluye *La canción de la tierra*. No tiene «ni idea» de cómo definirla. Ha probado con «Sinfonía para tenor, contralto y orquesta»[502] y «Sinfonía en canciones»[503] antes de darse cuenta de que ha creado una forma nueva. «Es lo más personal que he hecho»[504], le dice a Bruno Walter, y no guarda relación evidente con ninguna de las composiciones anteriores. El verano de los tres golpes ha producido un nuevo Mahler.

De ochenta y tres poemas chinos, Mahler elige siete y los convierte en seis movimientos:

1. Canción báquica por la miseria de la tierra
2. El solitario en otoño
3. De la juventud
4. De la belleza
5. El borracho en primavera
6. La despedida *(Der Abschied)*[505]

Los poemas 1, 3, 4 y 5 son de Li Bai (conocido también como Li Po, o Li Tai Po), un escritor borracho que, según la leyenda, se ahogó en un río buscando el reflejo de la luna. «Buscar la luna» implica una arremetida erótica. Li Bai (701-762) se suicidó, dicen, por causa de un amor no correspondido. Mahler no sabe más sobre él de lo que ha leído en el imaginativo ensayo de Hans Bethge[506]. «Poetizó la turbulenta, azotada e indescriptible belleza del mundo, el eterno dolor y el misterio de la existencia. Toda la desesperada melancolía del mundo anidaba en su pecho; incluso en momentos de gran alegría, no podía deshacerse de las sombras de la tierra.» ¿Podría ser Mahler mismo?

La obra de Li Bai se les enseña a los niños de preescolar en China[507]. «Cuando leo sus poemas, puedo sentir el poder y la

compulsión», escribe un académico de Shanghai del siglo XXI. «Conocer su personalidad y su trágico final hace que la emoción sea aún más fuerte»[508].

«El solitario en otoño» es de Qian Qi; «La despedida» combina dos obras de Meng Haoran y Wang Wei. Ninguno de los textos es parecido a los poemas chinos. Lo que Mahler utiliza es una revisión del poeta Bethge de la traducción literal alemana que realizó Heilmann de las traducciones francesas del marqués D'Hervey de Saint-Denys (1862) y Judith Gautier (1867). Mahler, utilizando el material de cuarta mano, se toma la libertad de reescribir los dos últimos versos de «De la juventud» y los últimos tres de «De la belleza», además de añadir varias líneas.

¿Por qué se siente atraído Mahler por poetas que vivieron mil años antes de su época al otro lado del mundo, y por un sistema tonal basado en cinco notas? De niño, desesperado por estar en otro lugar, escribió un trabajo escolar sobre la influencia de Oriente en la literatura alemana. Ahora espera librarse del miedo a la muerte. Escribe una escala pentatónica perfecta, Do-Re-Mi-Sol-La[509], tal vez intentando, como Schönberg, escapar del sistema tonal europeo. Además, las reducidas opciones tonales pueden ser reflejo de una limitación física, de su reducida movilidad. Las dos canciones de borrachos provienen de la taberna de su padre. De principio a fin tratan del compañerismo y la despedida, el amor que une a dos personas y la muerte que los separa para siempre. «Oscura es la vida, es la muerte», es el estribillo de Mahler, que une el estar con el no estar más.

Comienza con trompas, gran orquesta y un tenor agudo en el extremo superior de su registro, intentando alcanzar una última copa junto con un clarinete que parece emitir sonidos recriminatorios y judíos. La segunda canción suspira lamentos de viento-madera: el verano se ha ido y el sol ya no brillará. En la canción de la juventud, el poeta ve a jóvenes vestidos de domingo charlando y escribiendo versos mientras él, viejo e impotente, se asoma a su pabellón de verde y blanca porcelana. La belleza, en la cuarta canción, encuentra jóvenes muchachas y muchachos jugando en la orilla del río, una tropa de jinetes galopando (con una explosión de la *Obertura 1812* de Chaikovski, con sus armónicos nacionales de Rusia); una de las mozas le lanza una mirada reveladora al poeta, pero, aunque la primavera llega en la quinta canción, la bebida es ahora su mejor compañera.

«La despedida», que comienza con instrumentos graves y un atardecer de contralto, enumera las cosas que dejamos atrás cuando se acaba la vida: un gorjeo de pájaros, el crujir de las hojas: «El arroyo

canta armoniosamente a través de la oscuridad, las flores palidecen, la tierra respira plena de descanso y sueño». El poeta y el amigo, el artista y la vida, están listos para separarse, pero justo cuando la separación parece final e irrevocable, Mahler inserta un verso de Wang Wei y algunos de su propia cosecha en una consolación sin igual.

Después de las palabras «Oh mundo ebrio de amor y de vida eternos», la música comienza a desintegrarse, desgastándose como una mente con demencia hasta que la memoria se apaga. Cuando se detiene, el hombre baja del caballo. «Voy hacia mi patria, mi última morada», escribe Mahler, tres veces apátrida. Su texto final extrae esperanza de la aceptación de la pérdida. La última palabra, *ewig, ewig,* que se repite una y otra vez, significa «eternamente»:

> La querida tierra florece por todas partes
> en primavera y se llena de verdor.
> Por todas partes y eternamente,
> resplandece de azul la lejanía.
>
> *Ewig, ewig ... ewig, ewig.*

Al enseñarle la partitura a Walter, Mahler le pregunta: «¿Se puede soportar? ¿No incitará a la gente a poner fin a sus días?». Después dijo en broma: «¿Tiene usted alguna idea sobre cómo hay que dirigir esto? ¡Yo no!»[510].

⁂

¿Cómo da Mahler tanta emoción a una palabra tan común? El enigma *ewig* se me resistió durante años hasta 1988, cuando visité casualmente una exposición en Viena que me reveló un código subconsciente. Era el quincuagésimo aniversario del *Anschluss* (anexión) de Hitler y entre los artefactos había una fotografía de una estación de ferrocarril engalanada con una banderola: «Der ewige Jude», el judío errante[511]. Por supuesto. La palabra *ewig* tiene una connotación específica en las mentes alemanas. Es el judío errante, el que mató a Cristo y está condenado a vagar por la tierra, una piedra de toque de la teología cristiana. En 1940 Joseph Goebbels lo convirtió en el título de una película cuyo propósito era justificar el genocidio. Los términos *ewig* y «judío» están asociados en las mentes alemanas. En *La canción de la tierra*, *ewig* es el viejo judío de Gustav Mahler, el *alter ego,* el Mahler primario que logra redescubrir cuando su vida entra en la etapa final. Es el sonido de la catarsis, para Mahler y para todos los que escuchan *La canción de la tierra*.

Su poder curativo no se puede sobreestimar. Un verano, en el que

pasé la mayor parte del tiempo preocupado por mi hija, que estaba enferma, volé a Edimburgo para asistir al festival y nada más llegar me dijeron que tenía un problema en casa. «Espera media hora más», me dijo mi esposa cuando le propuse tomar el siguiente avión de regreso. Cuando me volvió a llamar, la crisis había pasado. Me quedé en Edimburgo, en un estado deplorable. Había un concierto esa noche de *La canción de la tierra*, justo lo que necesitaba, aunque las entradas estaban agotadas. Me hice con la entrada de un representante y asistí a una interpretación desigual, eché en falta las notas más agudas del tenor y en el Usher Hall hacía tanto calor que las cuerdas no lograban mantener la afinación, pero cuando llegaron los *ewig* el efecto fue arrollador. Entonces supe que la vida continuaría. Mi hija superaría su enfermedad. Mahler decididamente había conectado con nuestra resistencia humana, nuestra infinita capacidad de renovarnos.

Hermanos en Mahler

Tres días después de escribir el último *ewig,* Mahler se encuentra en Praga, ensayando su Séptima Sinfonía. La sala es una estructura provisional que sirve también de salón de banquetes. Mientras Mahler trabaja con la Filarmónica Checa, los camareros ponen las mesas. Después del ensayo «se llevó todas las partes orquestales de nuevo al hotel e hizo mejoras. Había muchos jóvenes y queríamos ayudarlo, pero él no nos dejó»[512].

Sus amigos se reúnen: Arnold Berliner de Hamburgo, Oskar Fried de Berlín, Walter y Berg de Viena, seguidos de Justi, Guido Adler, Zemlinsky, Gabrilowitsch y Pollak. Las fotografías muestran a Mahler compartiendo un paraguas con Bruno Walter durante un paseo vespertino[513]. «Estaba relajado y sumamente divertido —relata Otto Klemperer—, no dejaba de hablar, desinhibido y en voz alta, sobre su sucesor en Viena»[514]. Mahler le toma simpatía al joven Otto, tal vez en memoria de su hermano muerto.

Sus cartas a Alma, por el contrario, son taciturnas. «Estoy preguntándome cómo podría transformar ollas carniceras en timbales, regaderas oxidadas en trompetas y un bar público en una sala de conciertos»[515]. Cuando Alma llega a Praga, Mahler envía a Berliner a recogerla en la estación. Su malestar conyugal se está haciendo visible. El escritor suizo William Ritter ve hombres concupiscentes merodeando alrededor de Alma, en la que perciben disponibilidad sexual.

En el ensayo general, Mahler bromea con la orquesta. «Queridos

amigos —sonríe—. Presten atención. Hoy tocarán para mí y harán lo que *yo* quiero. Mañana tocarán para el público y harán lo que *ustedes* quieran.» Los músicos, escribe Ritter, están encantados. «Hacia el final, no había checos ni alemanes, ni cristianos ni judíos. Éramos todos hermanos en la música y en el arte de Mahler»[516].

El estreno, el sábado 19 de septiembre de 1908, «no es un éxito»[517]. Janko Cadra, el amante de Ritter, percibe melodías eslovacas en el primer *Nachtmusik* y un calmado amor en el segundo. Lo que le impresiona es una afinidad con Klimt, «los mismos colores, pero más apasionados los de Mahler». Cuando Mahler repite la Séptima en Múnich unas semanas más tarde, el sencillo Cadra observa sus ensayos.

> Si un pasaje no funciona, si la orquesta no entiende, Mahler se rasca nervioso la cabeza y da patadas en el suelo, para que dejen de tocar ... Cuando finalmente se callan, coloca las manos entre las rodillas, permanece inmerso en la partitura, de pronto se endereza y dice lo que quiere decir. Es impresionante cómo se controla este hombre. Si los músicos no entienden sus intenciones, se enfurece, salta de su silla como un demonio, da patadas y grita *¡Donnerwetter!,* pero inmediatamente se calma, aunque en su voz uno puede percibir su enfado. Explica —con una pizca de amargura— cómo tocarlo, finaliza con los brazos abiertos, *Also meine Herren!*
> Para explicar un crescendo brusco y fuerte con un clímax agudo y turbulento, presiona los codos contra la cintura, juntando los puños, y aprieta los dientes hasta que se le notan las sienes. Entonces separa los puños, lentamente, como si estuviera sacándose una espina de la punta de un dedo, y con una voz apagada expresa la constante fuerza y aumento del sonido, que ilustra incluso con los hombros, antes de gritar repentinamente: *bum*, mientras da una patada con el pie y los puños abiertos ... No los deja salir impunes con el más mínimo matiz entre *piano* y *pianissimo*. Sin embargo, cuando pregunta: «Señores, ¿están cansados?», la respuesta es: «¡No!». Y él añade: «No quiero exigirles demasiado». Esto no lo dice con condescendencia sino sinceramente preocupado al ver la fatiga en algunos rostros[518].

En Viena, Mahler encuentra a Schönberg totalmente confuso. Su esposa, Mathilde, lo ha dejado durante el verano por el vecino de arriba, un pintor llamado Richard Gerstl que se ahorca cuando Mathilde vuelve con su esposo y sus hijos. Mientras Mahler compone *La canción de la tierra*, Schönberg conduce su Segundo Cuarteto de Cuerda hacia el inexplorado terreno de la atonalidad. A Mahler le intriga ese camino y quiere saber adónde conducirá. Convence a su editor, Emil Hertzka, para que publique las partituras de Schönberg, que para Mahler es más que otro sustituto de su hermano Otto. Schönberg es un líder que incluye a Mahler en su revolución prometiéndole que sus sinfonías seguirán escuchándose en un cercano futuro en el que la armonía diatónica estará extinta. Este respaldo del modernismo, así como su propia fuerza de voluntad, es lo que anima a

Mahler a hacer caso omiso del rechazo, a seguir componiendo y a llevar una música nueva a América.

⁂

Esperando un aterrizaje suave en Nueva York, Mahler se encuentra con una guerra de dos frentes. Toscanini quiere dirigir *Tristán e Isolda*. «Inconcebible —dice Mahler—. La forma en que aparece esta obra actualmente en Nueva York es de mi propiedad intelectual»[519]. El italiano, furioso, lo odia inmediatamente. Durante los siguientes cincuenta años dirá a los periodistas que Mahler está «loco» y que su música es «trivial». Su animadversión encuentra eco en otro director totémico, el sonriente Walter Damrosch, futuro director musical de las emisoras de radio de la NBC, donde hacía de «Uncle Walter» en un programa para niños. «Los momentos de verdadera belleza en la música de Mahler son demasiado escasos —escribe Damrosch—, y el oyente debe cargar con páginas de aburrida desolación ... La febril agitación que caracteriza a este compositor se refleja en su música, que es fragmentaria en su carácter y carece de continuidad de pensamiento y desarrollo»[520]. Al igual que Toscanini, Damrosch reacciona ante Mahler como un niño pequeño ante un juguete roto.

Mahler ha acordado dirigir la Orquesta Sinfónica de Nueva York, fundada por el padre de Damrosch, Leopold, y a la que no hace justicia la pesada batuta de Walter. Pero antes de comenzar a trabajar, Walter se entera de que hay un plan para crear otra orquesta en Nueva York al mando de Mahler, un proyecto impulsado por Mary Sheldon, esposa de un republicano muy influyente, con el apoyo de J. P. Morgan, John D. Rockefeller y la flor y nata de la sociedad. Walter Damrosch decide sabotear a Mahler no anunciando sus conciertos. En el primero de ellos la sala está medio vacía. En el segundo, el 8 de diciembre de 1908, dirige la Sinfonía «Resurrección» con «una plantilla completamente inadecuada»[521]. El tercero, con un programa dedicado a Beethoven, se agota a última hora después de que la señora Sheldon declarara al *Times* que ha abandonado su proyecto de crear una nueva orquesta. En su lugar, se encargará de la Filarmónica de Nueva York y «conseguirá al mejor director que haya disponible»[522] —refiriéndose a Mahler—. Entonces Damrosch ve a Mahler como una amenaza para todo lo que su familia controla en Nueva York, que es mucho. Su hermano, Frank, dirige el Oratorio Society y el Institute of Musical Art, antecesor de la Escuela Juilliard. Su hermana, Clara Mannes, es directora del Mannes School of Music. La familia tiene asegurada la música en la ciudad y se moviliza rápidamente para proteger sus bienes, dando una imagen negativa de

Mahler.

Mahler, que vive con Alma y Anna, de cuatro años, en el Hotel Savoy, pasa las Navidades con sus vecinos Sembrich y Caruso y se lleva un susto cuando el árbol se incendia. Los Mahler están más unidos durante este invierno. Alma se queda embarazada y sufre un aborto, espontáneo o provocado, que Mahler redacta en eufemismos a los Moll: «Alma está muy bien. Sobre su *estado actual,* os ha escrito sin duda ella misma. Ya está libre de su *carga*. Pero esta vez realmente se arrepiente»[523]. Anna Moll viaja a Nueva York para cuidar de ella y solicita un chequeo médico del doctor Fränkel, que no le encuentra ningún problema. Madre e hija viven hasta los ochenta años.

En el Met, Mahler dirige *Tristán*, unas efervescentes *Bodas de Fígaro* (con Scotti, Eames, Geraldine Farrar y Sembrich) y el estreno en Estados Unidos de *La novia vendida* de Smetana, que según Krehbiel es un «deleite en estado puro»[524]. En marzo de 1909 firma un contrato con la señora Sheldon como director de la Filarmónica de Nueva York por 25.000 dólares por temporada, 10.000 más que su contrato con el Met. En cifras del siglo XXI, sus honorarios corresponden a 300.000 dólares con el Met y 500.000 dólares con la Filarmónica; a James Levine y Lorin Maazel les pagan, en 2009, 1,9 y 3 millones de dólares respectivamente. Mahler no es codicioso, ni le pagan en exceso.

Antes de poder contratar mejores instrumentistas, le informan de que el sindicato insiste en que un músico debe cumplir seis meses de residencia en la ciudad antes de poder trabajar. Tendrá que arreglárselas con los que tiene, a los que pone a prueba con dos sinfonías de Beethoven: la Séptima y la Novena. Aldrich observa que Mahler, «como otros muchos directores *modernos,* no duda en revisar las partituras de Beethoven, reforzarlas doblando algunos instrumentos, continuar la línea melódica en determinadas voces de los instrumentos bajos ... incluso en omitir algunos compases en la reaparición del tema (del *scherzo)».* Krehbiel, más incisivo que antes, ataca a Mahler por «usar el texto como si fuera suyo»:

> Obviamente, el propósito de Mahler, como el de sus predecesores, que han hecho cosas similares, era hacer más «claros y ciertos» los pensamientos del compositor, que, supuestamente y por varias razones, no fue capaz de expresarse tan claramente como debería o podría ... Aquellos que piensan que Beethoven deseaba agredir los oídos de su público como fueron agredidos anoche por el timbalero seguramente estaban encantados con el bombardeo al que fueron sometidos; otros se habrán indignado. Las tradiciones de dos generaciones no han preparado a los neoyorquinos amantes de la sinfonía para semejante lectura[525].

Los garantes otorgan poderes a Mahler para que contrate un concertino en Europa con un salario de 6.000 dólares. En la misma

reunión, «se resuelve que el señor H. E. Krehbiel se comprometa a proporcionar las notas al programa durante la próxima temporada, recibiendo 25 dólares por cada concierto»[526]. Cuando comienza a trabajar con la Filarmónica, Mahler encuentra a un crítico hostil en su nómina, un cuco en su nido.

Sentado sin moverse

París en primavera no es lugar para quedarse dentro de casa, pero a Mahler le están haciendo un retrato. «No se imagina cuánto queremos a este hombre —le dice Carl Moll a Auguste Rodin— y lo contentos que estamos de que el único artista que puede comprender esa cabeza actualmente acepte de buen grado hacer su retrato»[527]. Rodin reduce sus honorarios de cuarenta mil francos a diez mil y evalúa a Mahler durante la comida con los Clemenceau. «Mahler está convencido de que es *tu* deseo hacer el busto, y que de lo contrario no posaría», le dice Paul Clemenceau a Rodin, pero no hay necesidad de subterfugios. «No hablaron ... pero se entendieron perfectamente»[528]. En el taller de Rodin en el Hotel Biron, Alma ve a una muchacha con los labios pintados. Rodin, de sesenta y ocho años, tiene una esposa en las afueras.

Mahler se ha plantado una sola vez en doce sesiones, cuando Rodin le pide que se arrodille para examinarle la cabeza desde todos los ángulos. «Él pensó que le pedía que se arrodillara para humillarlo», refunfuña el artista. Rodin realiza dos bustos, de los que se hacen ocho copias. El escultor está tan satisfecho con la versión «B» que le pide a su asistente Aristide Roussaud que haga una copia en mármol (esta copia se encuentra en el Museo Rodin, pero se titula «Mozart»). El busto capta la fuerte determinación de Mahler, la dulzura de su mirada y la gran envergadura de su frente. Las copias se ubican, con el tiempo, en los vestíbulos de la Ópera de Viena, del Avery Fisher Hall, del Brooklyn Museum, de la Bibliothèque Gustav Mahler de París y de la Universidad de Western Ontario. En el Ministerio de la Guerra, el coronel Picquart recibe a Mahler como a un miembro de la realeza, con guardia de honor. Mahler está desesperado por irse, por volver a su cabaña de composición.

Los Mahler se separan durante un mes. Alma, con los nervios «en estado crítico», sigue un tratamiento en el balneario italiano de Levico y vive «sentada en mi balcón noche tras noche, llorando y mirando a la multitud alegre y feliz cuyas risas me irritan los oídos»[529]. Su marido le escribe diariamente desde Toblach sobre alquileres

atrasados y el eterno femenino de Goethe. La pareja vive en sistemas planetarios diferentes. En Toblach el clima es húmedo y al principio hace demasiado frío para trabajar en la cabaña. El crítico Ernst Decsey lo lleva a dar tranquilos paseos en todo tipo de condiciones meteorológicas. «Vita fugax», suspira Mahler, mientras el sol se pone tras los picos cubiertos de nieve: la vida es fugaz. Una Novena Sinfonía está tomando forma en su mente.

La compone en seis semanas, «con una prisa frenética»[530]. Tiene cuatro movimientos, los dos extremos lentos y los dos centrales «a tempo de un *Ländler* tranquilo, algo torpe, vulgar» y «rondo, burlesco, muy terco». Un «cortejo solemne» evoca el funeral de su Primera Sinfonía; la indicación a los violines para que toquen «toscamente» recuerda a la Cuarta. Está de vuelta en casa, como si nunca hubiera escrito *La canción de la tierra*, aunque en la cadencia introductoria se escucha una tenue continuación de la figura del *ewig*.

La sinfonía comienza con un tartamudeo de arpa, trompa y cuerdas graves que algunos identifican con el peculiar modo de andar de Mahler y otros atribuyen, sin fundamento, a los latidos arrítmicos de su corazón. Esta inseguridad inicial da paso a una melodía veraniega que entra en conflicto con un contratema en Re menor: el placer de vivir se enfrenta con la realidad de la muerte. Los movimientos centrales se acercan a la disonancia, danzando con peligroso abandono y dejando la obra asegurada después de cincuenta minutos de incertidumbre. ¿Qué decidirá: tonal o atonal? ¿Vida o muerte?

El *finale* no ofrece una solución definitiva. El coral introductorio, con indicios del himno anglicano «Abide with Me» (¿lo habrá escuchado Mahler a través de las puertas de las iglesias americanas?) y de la canción litúrgica judía «Adon Olam», es atacado por submotivos depredadores, consumiéndose hasta quedar finalmente anulado. Pero en el punto en que la música colapsa, Mahler encuentra una renovación en el arpa, como en *La canción de la tierra*, un *adagissimo* derivado de la cuarta de sus *Canciones a la muerte de los niños*, parafraseado con dulce patetismo por las cuerdas agudas, que se va apagando lentamente, *ersterbend*, agonizando, hasta que sólo queda el silencio.

Muchos ven la Novena como la pieza central de un triple acto de abdicación. «Se despide tranquilamente del mundo», dice Walter, cuya intuición no puede ser ignorada[531]. Pero ello no da cuenta de una sinfonía que está sembrada de amor y remordimiento, de ira y resistencia. «Con furia» y «con la mayor fuerza» destacan entre las indicaciones de Mahler. Estos no son los suspiros y susurros de la sala de espera de Dios. Hay más de un significado, como es de esperar en

una sinfonía de Mahler.

Intente sentarse en la cabaña de Mahler, como hice yo, e imagínese la lucha interna de un hombre enérgico y apasionado que, enfrentándose a una vida truncada, intenta plantar cara a la muerte y al mismo tiempo evadirla. Alternativamente valiente y aterrorizado, en su Novena Sinfonía Mahler hace que la esperanza juegue contra la desesperación, y se decanta por un empate. Su estado de ánimo es ambiguo. Le escribe a Carl Moll que se encuentra en «una especie de purgatorio», una antesala del infierno. Pero apenas ha pronunciado esa frase cuando la califica y la invierte: «O, digamos, una purga de la mente —*ambas cosas son ciertas*»[532]. Siente mucho dolor, y de pronto no siente nada de dolor. No sólo es capaz de percibir sensaciones extremas, sino también de observarlas como un testigo objetivo, viéndose a sí mismo desde lejos. Éste es Mahler *in excelsis*, trascendiendo la miseria existencial —o eso nos dice la música final—. Sin embargo, la página está desfigurada con alaridos de dolor. «¡Oh juventud! ¡Perdida! ¡Oh amor! ¡Desvanecido!» y, trece páginas más allá, «Leb wohl! Leb wohl!» —adiós—[533]. Alma lo ha dejado sintiéndose «completamente solo»[534]. No teme tanto a la muerte como al infierno en vida de la soledad.

Alma y él se reúnen de nuevo una semana después del cumpleaños de Mahler y a continuación reciben una multitud de visitas: el doctor Fränkel de Nueva York, Oskar Fried, los Moll, los Korngold, Roller y, sin avisar, Richard Strauss, cuya esposa, Pauline, le grita desde el otro extremo del vestíbulo del Grand Hotel de Toblach: «Hola, Mahler, ¿cómo está? ¿Qué tal América? Asquerosa, supongo. Espero que se haya embolsado mucho dinero»[535]. Strauss le toca *Elektra* al piano sin mostrar un interés recíproco por la obra de Mahler. «¡He terminado mi Novena!»[536], declara Mahler el 2 de septiembre, esperando que «se me permita hacer una buena copia este invierno»[537].

⁓

Setenta años después, en la ciudad de Toblach (actualmente Dobbiaco) rebautizaron la plaza mayor con el nombre de Gustav Mahler, colocaron una estatua creada por el escultor esloveno Bojan Kunaver e inauguraron un festival de música. La familia Trenker seguía siendo propietaria de la granja y la cabaña donde componía Mahler estaba igual, sencilla y modesta. Subí una montaña con Lotte Klemperer, la hija de Otto, comí con el compositor Luciano Berio, que estaba orquestando las primeras canciones de Mahler, y conversé con un musicólogo chino que estaba haciendo todo lo que podía para alinear *La canción de la tierra* con los poemas originales de Tang.

En una nueva sala de conciertos, que lleva el nombre de Mahler, un pianista de jazz de Filadelfia narraba la vida de Mahler en improvisaciones al piano. Uri Caine había sido descrito acertadamente (por la viuda del novelista Chaim Potok, Adena[538]) como un *midrashista* musical, un comentarista de textos religiosos. En una grabación, Caine superpuso sonidos de blues, ruido blanco, músicas del mundo y otras deconstrucciones a la música de Mahler, alcanzando su apoteosis con un *finale* de *La canción de la tierra* seguido directamente de un cantor judío entonando «El Male Rachamim» —«Dios lleno de compasión»—, la oración funeraria. Los dos pasajes encajan musicalmente a la perfección. Caine definió sus experimentos como «un comentario y una conexión», y sostenía que «siempre ha habido fusión en la historia de la música de los pueblos que hablan más de una lengua»[539]. Consideraba que la música de Mahler, como el jazz, era música y más, que sus sinfonías eran una especie de página abierta en la red que invita a los usuarios a contribuir como en una conversación continua. El aspecto interactivo de Mahler quizá pueda ayudarnos a explicar por qué su música es más atractiva un siglo después de su época.

El enfoque de Caine me pareció razonable. Él comprendió que Mahler no pertenecía exclusivamente a ninguna tradición, y mucho menos al linaje sinfónico. Mahler era un hombre de varios mundos: tres veces apátrida, siempre en busca de una conexión. En dos álbumes reveladores[540], Caine lo apartó de los directores de frac y las orquestas con caras aburridas. Descubrió otra de las facetas anticipatorias de Mahler: Mahler como bloguero, como buscador de respuestas, el primer compositor que pide reacciones sin moderador, que inicia el debate con los alaridos que garabateó en su manuscrito.

Hagamos una orquesta

La actitud lucrativa que tenía Strauss ante Estados Unidos era la norma en la época, y era diametralmente opuesta a la de Mahler, que, teniendo una orquesta propia, presenta un plan de educación de masas. En primer lugar reestructura el calendario del Carnegie Hall en cuatro ciclos. Incluye una serie de conciertos de temporada y un ciclo Beethoven «para la educación de los amantes de la música clásica, para la educación de mi orquesta y para los estudiantes». Los domingos por la tarde son «para todos los trabajadores y estudiantes que no se pueden permitir una entrada para los conciertos regulares». En el ciclo histórico «intentaré ofrecer en seis veladas un resumen del

desarrollo de la música clásica de Bach al compositor moderno» —realmente, un documental sobre la evolución de la música—. «Mi objetivo será educar al público», le dice a la prensa. Educación, educación, educación es la consigna de Mahler. Se propone que la orquesta deje de ser un grupo de animadores para convertirse en un grupo de expertos. Dirigirá cuarenta y seis conciertos en veinticuatro semanas y quiere «dejar que mi público y los críticos musicales me ayuden a elegir el camino musical que recorreremos»[541]. El diálogo de la democracia estadounidense se ha adentrado en el alma de Mahler, aunque sigue imponiendo una férrea disciplina a los músicos de su orquesta.

«Los ensayos comenzaron inmediatamente en Nueva York», informa el nuevo concertino germano-estadounidense Theodore Spiering:

> Mahler trabajaba con firmeza y con una enorme concentración de fuerzas. No había pausas. Casi nunca se tocaba una pieza de principio a fin. Había que batallar con el material hasta conquistarlo. Al no estar acostumbrados a semejante tensión, los miembros de la orquesta eran recalcitrantes al principio, pero pronto obedecieron las normas y admiraron a ese hombre que era capaz de tratarlos tan mal y al mismo tiempo hacerles remontar el vuelo con él hasta unas alturas inalcanzables[542].

Antes de comenzar la temporada reemplaza a la mitad de los músicos y al final despide a otros veinticinco. Uno de los violinistas, Hermann Martonne, recuerda que se metía con los más débiles y viejos. «Tenía la costumbre de señalar a algún músico desafortunado, correr hacia él, apuntarle a la cara con su batuta y gritar: usted, usted, toque ese pasaje solo»[543]. Espera que todos aprendan alemán y cambia sus indicaciones de un día para otro. Cuando un músico le pregunta por qué un *pianissimo* es ahora un *piano*, Mahler le responde: «Bueno, ya sabe, todo depende del estado de ánimo. Estado de ánimo: todo es estado de ánimo. Ayer pensaba que era demasiado, hoy pienso que no es suficiente». Su flexibilidad, dice Martonne, es diametralmente opuesta a la rigidez de Toscanini. «Eso es algo que Toscanini nunca tuvo ... esa sensibilidad interna»[544].

La Orquesta Filarmónica de Nueva York, fundada como una cooperativa de músicos en 1842, es reinaugurada como organización profesional con un concierto que aúna el pasado y el presente. La primera parte está formada por dos obras de Beethoven: la obertura *La consagración del hogar* y la Sinfonía «Heroica»; la segunda parte está integrada por *Mazeppa* de Liszt y *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss. «A los genios del arte de dirigir se les debe permitir tener sus principios de interpretación ... antes de condenarlos excesivamente», gruñe Krehbiel, descontento con el pesado programa[545]. El ciclo

histórico comienza con Bach, Händel, Rameau, Grétry y Haydn, precedido de una *suite* de Bach rehecha por Mahler y tocada por él mismo en un piano Steinway al que le han colocado chinchetas en los martillos para que suene como un clave.

Su siguiente concierto de Beethoven es en Brooklyn, la primera vez que la Filarmónica sale de la isla de Manhattan para tocar donde viven los trabajadores. «Por fin Brooklyn está realmente en Nueva York», exclama un periódico del distrito[546]. De regreso en Carnegie Hall, Krehbiel saca punta a su lápiz. Krehbiel, una autoridad en Beethoven, escritor y futuro editor de la monumental biografía escrita por Alexander Wheelock Thayer, recoge, al principio perplejo y después furioso, los cambios que Mahler hace a la Quinta Sinfonía:

> La primera evidencia de divagación ocurrió en la famosa *cadenza* del primer movimiento. El señor Mahler la desangró dándosela a dos oboes y marcando cada nota —no en el expresivo *adagio* que pide Beethoven sino en un rígido *andante*—. La articulación rapsódica contemplada por el compositor fue convertida en un mero enlace entre dos partes del movimiento. En la cadencia del segundo tema del tercer movimiento, el señor Mahler inyectó un poco de color no beethoveniano al cambiar las partes de trompa de tal manera que los oyentes familiarizados con las trompas wagnerianas se sorprendieron al escuchar algo parecido a la llamada de Hagen ...[547].

En mil palabras y detalles pedantes, Krehbiel redirige la sinfonía paso a paso, como podría hacerlo un fanático del fútbol con la repetición de la jugada. Si Mahler lo hubiera invitado a un café, habría evitado el antagonismo. Pero a Mahler no se le puede molestar. Odia a la prensa y no cree que puedan hacerle daño; no ha aprendido nada en Viena. Al no recibir respuesta alguna a su salva, Krehbiel procede a atacar ferozmente todo lo que Mahler dice y hace. Detesta particularmente su pretensión de educar al público, y refunfuña que este extranjero

> nunca descubrió que había abonados de la Filarmónica que habían heredado no sólo los asientos de sus padres y abuelos, sino también su apreciación de la buena música. Nunca supo, o si lo supo nunca quiso reconocerlo, que al público de la Filarmónica le molestaría tanto un atentado a los clásicos musicales como una corrupción de la Biblia o de Shakespeare[548].

Este argumento aparece en la necrología que Krehbiel escribió sobre Mahler, una maniobra de difamación, que critica severamente su régimen vienés, calificándolo de «caro y poco rentable», y su labor en Estados Unidos de «perjudicial para el buen gusto». Citando la conversión de Mahler al cristianismo como prueba de su falta de sinceridad, Krehbiel tacha sus sinfonías de falsedades, añadiendo: «No podemos imaginar que algo de su música le sobreviva». ¿Qué es lo que

ha enfadado tanto al crítico más importante de Nueva York? El hecho de que Mahler se negara a entrevistarse con la prensa. Al ver programada la Primera Sinfonía en el calendario, Krehbiel, escritor oficial de las notas a los programas de la Filarmónica, le pide ayuda. Mahler se niega a comentar la obra y Krehbiel considera la negativa como un rechazo a los críticos como él que median entre el compositor y el público. Krehbiel escribe en el programa que Mahler «considera que todos los escritos sobre música, incluso los escritos por los músicos mismos, son perjudiciales para el disfrute musical», y pide disculpas por no ofrecer más información. De allí en adelante, «Krehbiel se abalanzaba sobre Mahler», según el crítico del *Sun* Henry Finck[549].

No deberían haberle permitido salir impune. Un editor competente habría reunido a ambas partes, habiendo advertido al crítico en privado de que sus escritos eran inaceptablemente parciales. Yo mismo he hecho cosas parecidas como editor; el equilibrio y una mente abierta son esenciales para cualquier crítico que se precie. Krehbiel, sin embargo, tiene un editor débil, Ogden Mills Reid, que le permite desmadrarse. En mi época había directores que hicieron que algunos críticos fuesen despedidos o degradados en Washington D. C., Cleveland y Berlín. Varios han amenazado a críticos con demandas judiciales. Una vez, el nuevo director musical de la Filarmónica de Nueva York invitó a un reportero del *Times* a comer y le dijo: «En Viena, cada director tiene su crítico. Yo quiero que tú seas *mi* crítico». Mahler está por encima de esas tinieblas.

Dejando de lado a los críticos, Mahler está más contento que un niño con zapatos nuevos. «Tener mi propia orquesta ha sido el sueño de mi vida —escribe—. Simplemente hacer música sigue siendo tremendamente divertido para mí —¡si por lo menos mis músicos fueran un poco mejores!» Visita un fumadero de opio en Chinatown, conoce al diseñador Louis Tiffany, que es adicto al hachís, visita la casa del presidente Roosevelt en Oyster Bay y los barrios bajos del Lower East Side paseando por callejones llenos de judíos estridentes. «¿Son estos nuestros hermanos?», pregunta Alma[550].

Casi todos los días se presentan solistas interesantes. Ferruccio Busoni, un coleccionista de libros en varios idiomas, ha compuesto una *suite Turandot* con escalas chinas que ha picado la curiosidad de Mahler. Después llega Rachmaninov, famoso por su Preludio en Do menor. Su Concierto para piano núm. 3 en Re menor es estrenado por Damroch en el New Theater («no fue una proclamación grande o memorable», escribe Henderson). El mismo concierto es interpretado por segunda vez bajo la dirección de Mahler en el Carnegie Hall. «De

inmediato conmovió mi corazón de compositor —dice Rachmaninov— al dedicarse a mi concierto hasta que el acompañamiento, que es bastante complicado, había sido ensayado a la perfección.» El ensayo se excede en una hora y, cuando los músicos se preparan para irse, Mahler grita: «Mientras yo esté sentado, ningún músico tiene derecho a levantarse»[551]. En sus memorias, Rachmaninov opina que Mahler es el único director «digno de ser equiparado con Nikisch»[552].

No es así como lo recuerdan algunos músicos. La Filarmónica está dividida por países: a los de origen alemán les gusta Mahler; a los italianos, Toscanini, y a los rusos, ninguno de los dos. Los músicos rusos dicen que Rachmaninov «estaba muy decepcionado e incluso ofendido por el trato que recibió de Mahler»[553]. Además, añaden una cucharada de bilis cuando le mienten diciéndole que Mahler odia a Chaikovski. Estos músicos ya son muy mayores en la época en que se cuentan estas historias. Rachmaninov y Mahler tienen más en común de lo que llega a nuestros oídos. La trémula frase inicial de la Segunda Sinfonía de Rachmaninov, que Mahler no ha escuchado, es un extraño eco previo del *adagio* de la Décima de Mahler, aún por escribir. Ambos compositores tienen tendencia a la depresión y trabajan en contra de las expectativas del público. Parece ser, por lo que cuenta Rachmaninov, que llegaron a tener una afinidad intuitiva.

Mahler termina su intensa agenda sin contratiempos. «Me va estupendamente … puedo aguantar toda la tensión sin empeorar por ello»[554], escribe. «Indudablemente, puedo trabajar más y soy más feliz ahora que en los últimos diez años»[555]. Dirige dos veces por semana, a veces tres, y se va de gira con la Filarmónica por Filadelfia, New Haven, Springfield (Massachusetts) y Providence (Rhode Island). El clímax llega en Boston, donde el crítico del *Globe* está entusiasmado con su interpretación de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, «iluminada con la poesía y el terror de la obra»[556]. En una temporada, ha creado una orquesta equiparable a la Sinfónica de Boston, la mejor de Estados Unidos, y establecido los múltiples ciclos de abono que se impondrán para siempre en la vida concertística de los Estados Unidos.

⁂

La pequeña se levanta de la cama. Afuera todo está oscuro, pero hay una luz en el salón. Bajo el foco se encuentra su padre, encorvado sobre un papel que cubre toda la superficie de su escritorio. Se acerca a él arrastrando los pies, con una manta en la mano. «¿Qué haces, papá?»

El padre la escudriña con unos ojos tan cansados que ella siente

como si la hubiera recogido y metido en su propio ser. «Estoy corrigiendo mi música», le explica, subiéndola a su regazo. El papel está rodeado de plumas y cuchillas.

—¿Cómo corriges música? —insiste, deseando prolongar el momento para que no acabe nunca.
—Cuando encuentro una nota que está mal, la raspo y la soplo, así —demostrándoselo con la cuchilla en la mano.
—No me gustaría ser una nota —dice Anna Mahler estremeciéndose.
—¿Por qué no? —murmura su padre.
—Porque me rasparías y luego me soplarías[557].

Éste era el recuerdo favorito que tenía Anna Mahler de su padre, una madrugada en un hotel de Nueva York mientras el mundo dormía y ellos estaban unidos por el arte. Ella permaneció sentada y tranquila mientras él copiaba su Novena Sinfonía, sin molestar, sabiendo que «el trabajo» tenía preferencia. Compartieron otros momentos —jugando con la nieve en Central Park, lejos de su niñera—, pero nunca se sintió más cerca de su padre que en aquel momento. La niña sentía que Mahler quería grabar algo de él en ella. Ella era lo único que le quedaba, aparte de su glamurosa madre, de cuyo cariño ninguno de los dos estaba seguro. La muerte de su hermana pesaba sobre todos ellos.

Durante los siguientes ochenta años, Anna se convirtió en una escultora de una fuerza y belleza excepcionales. «A través del arte verdaderamente grande participamos en el secreto de la creación, el conjunto de la creación —declaró en una conferencia que dio en la Universidad de Chicago en 1962—. El caos de la llamada realidad de cada día desaparece y da cabida a una realidad más profunda y verdadera, un orden misterioso que ... transmite, en los casos más sublimes de perfección, la certeza casi mística de que el universo tiene sentido»[558]. Éste es Mahler hablando por boca de su hija.

Conocí a Anna en 1986 y nos hicimos muy amigos, hablando de cualquier cosa excepto Mahler —arte, política, amor—. Nos bombardeábamos mutuamente con libros y cartas. Ella me dio a conocer al novelista victoriano George Henry Borrow. Yo le envié las crónicas de viaje de Graham Greene. Nos hicimos muchas confidencias («Me habría gustado contarte más cosas», escribió) y luchamos cuerpo a cuerpo en hojas de papel para cartas. Se negaba a leer a George Orwell porque había peleado en el bando equivocado en la Guerra Civil española. «Aquellos años —dijo— fueron de los más confusos que se pueda imaginar. Todos tenían que tener una opinión. Y todos estaban equivocados. Mirando hacia atrás, uno puede ir apartando, una por una, todas las mentiras que nos contaban de cada lado»[559]. La

verdad y la mentira eran sus polaridades morales. El arte era verdad, la clave de la vida.

Sus relaciones con Alma siempre fueron turbulentas. A los dieciséis años se escapó y se casó con un amigo de la familia. Un año después estaba en Berlín, viviendo con el compositor Ernst Krenek; Alma insistía en el matrimonio («siempre es un error», decía Anna). Su tercer marido fue el adinerado editor Paul Zsolnay, que vivía en un palacio barroco, «donde siempre me sentí como una huésped».

Al otro lado de la calle del teatro de la ópera que dirigía su padre tenía un estudio donde esculpía, «una especie de museo de cabezas»[560], incluyendo al canciller Kurt Schuschnigg y a todos los músicos y escritores más influyentes. «Ella no sospechaba hasta qué punto el museo era reflejo de la vida de su madre», señaló Elias Canetti, futuro premio Nobel, que fue, brevemente, amante de Anna. «Siempre había hombres —suspiraba Anna—. Eso era fácil. Pero si quieres una vida realmente plena y además trabajar, has de ser más fuerte que un hombre»[561].

Hizo un busto de Mahler y lo destruyó; el resto de las cabezas volaron en pedazos durante la guerra. En 1938 huyó a Londres, donde vivía su amiga del colegio, Dea Gombrich, hermana del historiador de arte, casada con el rancio director del British Museum John Forsdyke. Después del asado de los domingos, Forsdyke sacaba un manojo de llaves de su cinturón y le decía: «Toma, querida, disfruta de mi museo esta tarde». Una noche, durante el *Blitz,* conoció a un director ruso, Anatole Fistoulari, «y lo llevé a casa como un animal extraviado». Tuvieron una hija, Marina. «Londres es lo más parecido a un hogar que he tenido», dijo Anna. Alma le pidió que se reuniera con ella en California, donde Anna se casó con el erudito Albrecht Joseph, y, a la muerte de su madre en 1964, heredó el legado de Mahler justo cuando su música estaba arrasando en todo el mundo.

En 1988 se planificó una retrospectiva de su obra para el Festival de Salzburgo y Anna tomó un avión desde California, gravemente enferma. Cuando la visité en el apartamento de su hija Marina, en Londres, estaba demacrada y me saludó recordándome un argumento de mi última carta y preguntándome, con los ojos brillantes, si había cambiado de opinión. Curiosa hasta el final, la hija de Mahler murió el 3 de junio de 1988 y fue enterrada en el cementerio de Highgate, no muy lejos de Karl Marx.

---

477 30 de noviembre de 1907, C1.

478 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911,* pp. 44-45.

479 Marcia Davenport, *Too Strong for Fantasy*, Londres, William Collins, 1968, pp. 52-53.

480 M. Bosworth, «The Ellis Island U.S. Arrival Records for Gustav Mahler», *Naturlaut*, vol. 6, núm. 2.

481 *New York Mail*, La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short, (1907-1911)*, p. 44.

482 *New York Times*, 22 de diciembre de 1907, p. 9.

483 *New York Times*, 24 de diciembre de 1907, p. 7.

484 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, pp. 129-130.

485 Samuel Chotzinoff en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 232.

486 Graf, *Composer and Critic*, p. 312.

487 La «herradura de diamantes» era la fila de asientos de los ricos patronos de la antigua Metropolitan Opera House, ubicada en Broadway con la calle 39. *[N. de la T.]*

488 Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 309-311.

489 Johann Fiedler, *Molto Adagio: The Mayhem Behind the Music at the Metropolitan Opera*, Nueva York, Doubleday, 2001, pp. 12-13.

490 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 316.

491 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, p. 76.

492 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 319.

493 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 136.

494 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 247.

495 «Thousands Mourn Dead Fire Chief; Great Tribute to (Charles W.) Kruger, Who Sacrificed His Life in the Service», *New York Times*, 17 de febrero de 1908, p. 1.

496 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 135.

497 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 303.

498 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 248-249.

499 Walter, *Gustav Mahler*, p. 62.

500 Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 321-322.

501 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 324.

502 Véase Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p. 340, nota 5.

503 Walter, *Gustav Mahler*, p. 59.

504 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 326.

505 Los textos completos en chino, alemán e inglés pueden leerse en: http://www.**mahlerarchives.net/DLvDE/DLvDE.htm**

506 Bethge, *Die chinesische Flöte*, Leipzig, Insel-Bücherei, núm. 465, 1907 y ss., p. 101.

507 Información del doctor Yan Yang y doctora Jane V. Portal; email del 24 de marzo de 2009.

508 Doctor Sheng Yun, Shanghai; email del 19 de marzo de 2009.

509 Tres compases después del 68; véase Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p. 248.

510 Walter, *Gustav Mahler*, p. 60.

511 Eterno, literalmente. *[N. de la T.]*

512 Heyworth, *Conversations with Klemperer*, pp. 33-34.

513 Gilbert E. Kaplan, *The Mahler Album*, Nueva York, Kaplan Foundation, 1995, pp. 97-101.

514 Klemperer, *Klemperer on Music*, pp. 137-138.

515 Gustav Mahler, *Letters to his Wife*, p. 254.

516 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 231.

517 Klemperer, *Klemperer on Music*, p. 138.

518 Janko Cadra, Diaries of Janko Cadra (1882-1927), en los Archivos de Bellas Artes y Literatura de la Fundación Eslovaca, Martin, Eslovaquia. Traducciones de Milan Palak (folleto, 2005) y Michael Srba (información privada, 2009), entrada del 31 de octubre de 1908.

519 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 317.

520 Walter Damrosch, *My Musical Life*, Nueva York, Scribners, 1923, p. 334.

521 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, p. 179.

522 *New York Times*, 13 de diciembre de 1908, p. 12.

523 Carta a Carl Moll en Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 333.

524 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, p. 222.

525 *Ibid.,* pp. 233-234.

526 *Ibid.,* p. 235.

527 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 399; de una carta del Musée Rodin.

528 Frederic V. Grunfeld, *Rodin*, Londres, Hutchinson, 1987, pp. 534-535.

529 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 151.

530 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 341.

531 Walter, *Gustav Mahler*, p. 127.

532 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 340.

533 Gustav Mahler, *Gustav Mahler IX. Symphonie, Facsimile nach der Handschrift*, Erwin Ratz (ed.), Viena, Universal Edition, 1971, pp. 29 y 52.

534 Gustav Mahler, *Gustav Mahler Briefe, 1870-1911*, p. 368.

535 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 152; La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 500.

536 Gustav Mahler, *Mahler's Unknown Letters*, p. 57.

537 Gustav Mahler, *Selected Letters,* p. 341.

538 http://www.pjvoice.com/v19/19700judaism.aspx

539 Entrevista con Norman Lebrecht, *Daily Telegraph*, 6 de febrero de 2002.

540 Winter & Winter, Múnich, 1997-1999.

541 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, pp. 285-286.

542 Spiering, ms.

543 *Ibid.*

544 Entrevistas de William Malloch para KPFK, «I Remember Mahler», 1962.

545 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, p. 292.

546 *Ibid.,* pp. 305-307.

547 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 580.

548 *New York Tribune*, 21 de mayo de 1911.

549 Henry J. Finck, *My Adventures in the Golden Age of Music*, Nueva York y Londres, Funk and Wagnalls Company, p. 423.

550 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 162.

551 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 237-239.

552 Jay y Leyda Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Life in Music*, Nueva York, New York University Press, 1956, p. 164.

553 Malloch, *op. cit.*

554 Gustav Mahler, *Selected Letters*, pp. 345-353; Roman, *Gustav Mahler's American*

Years, 1907-1911, p. 307.

555 McClatchie, *The Mahler Family Letters*, p. 397; La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 718.

556 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, pp. 347-348.

557 Todas las citas, salvo indicación contraria, provienen de entrevistas con Norman Lebrecht, 1987.

558 Anna Mahler, *Anna Mahler: Her Work*, Londres, Phaidon, 1975, p. 11.

559 Carta a Norman Lebrecht fechada el 5 de julio de 1987.

560 Elias Canetti, *The Play of the Eyes*, Ralph Mannheim (trad.), Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1986, p. 158.

561 Entrevista con Norman Lebrecht, revista *Sunday Times,* 26 de abril de 1987, pp. 45-46.

12
VIVIR POR TI, MORIR POR TI (1910-1911)

El verano de su vida

Mahler llega al puerto de Cherburgo con ilusión. Tiene conciertos en dos de sus ciudades favoritas, París y Roma, seguidos de la celebración de su quincuagésimo cumpleaños, y coronados con el estreno de su Octava Sinfonía en Múnich, el concierto más grande que se ha organizado jamás.

Las cosas van mal desde el principio. En París, su Segunda Sinfonía provoca gritos de «à bas la musique allemande!» («¡abajo la música alemana!»). Debussy abandona la sala murmurando «malheur» («desgracia»). En Roma la interpretación es tan pobre que Mahler cancela el último concierto. En Viena, se tropieza con Lipiner, que tiene cáncer en la lengua. Emil Zuckerkandl se está muriendo. A Theobald Pollak tampoco le queda mucho tiempo. Mahler está llegando a una edad en la que las dolencias son el tema de las sobremesas.

Alma, como queriendo formar parte del grupo, visita a un especialista para tratarse los nervios. «Estaba muy enferma —explica —. El desgaste que me produce el ser conducida por un espíritu tan intenso como el suyo me ha colapsado completamente»[562]. No menciona que está bebiendo demasiado, ni el resentimiento que siente por los ensayos del coro para la Octava Sinfonía en Viena, Leipzig y Múnich. Su médico le prescribe seis semanas de baños termales en Tobelbad, cerca de Graz.

Mahler la lleva al balneario el 1 de junio, con Anna y la niñera. En su camino de regreso a Viena, visita una casa que está en venta y donde podrían vivir cuando termine su contrato en América. Otra excursión lo lleva al castillo de Plankenberg, donde Alma fue tan feliz siendo niña. «Sólo vivo para ti y Gucki [Anna] —le escribe—; ningún otro ser vivo podrá interponerse entre tú y mi amor por ti»[563]. Estas declaraciones de amor le llegan a Alma unas horas después de hacerse con un amante.

Durante la tercera noche en el balneario, mientras cenaba una

ensalada y suero de leche, Alma acepta que la acompañe a la mesa un arquitecto berlinés de veintiséis años. De ojos azules, lacónico y con un bigote bien cuidado, Walter Gropius tiene un porte militar y la gravedad de Lutero. Su objetivo es reformar la decoración moderna, quitándole los ornamentos y creando un severo mundo blanco de simplicidad funcional. Al acabar la cena, Gropius invita a Alma a bailar. Después de un rato, cuenta ella, «dejamos de bailar y charlamos»[564]. Salen a dar un paseo respirando el aire de la noche y se sientan junto a un arroyo bajo la luz de la luna. Esa misma noche o la siguiente, cuenta su diario, «dos almas se conocieron y el cuerpo fue olvidado»[565].

Inmerso en los ensayos, Mahler recibe cartas que son «más dulces que nunca»[566]. Comienza a sospechar —«¿Estás escondiéndome algo?»— y la visita a finales de junio. «Encontré a Almschi mucho más fresca y en forma, y estoy convencido de que el tratamiento le está haciendo mucho bien», le cuenta a su madre, que no necesita que la tranquilicen[567]. Anna Moll se entera de la aventura cuando Alma trae a Gropius a Viena a pasar el día. Con cincuenta y tres años y unos kilos de más, Anna Moll les ofrece su dirección postal para mayor seguridad, reviviendo su pasado sexual a través de la infidelidad de su hija. Racista de nacimiento, Frau Moll está encantada de plantar al judío Mahler por un arquitecto prusiano. «Mantén la cabeza en alto —le exhorta a Gropius—, tienes por delante una espléndida meta ... tu devota Mamá»[568].

Mahler se encuentra en Toblach el día de su quincuagésimo cumpleaños, solo. Cuando Alma se reúne con él, una semana después, le promete a Gropius que le será fiel y recoge sus cartas todos los días en la oficina de correos, apartado AM40. Mahler está componiendo en su cabaña. La pequeña Anna tiene fiebre alta.

Un día, a finales de julio, el cartero llama a la puerta de la granja con una carta dirigida a «Herr Direktor Mahler». Sentado al piano, Mahler abre el sobre y lee una carta de amor de otro hombre a su esposa. «¿Qué es esto?», tose. Alma, acorralada, pasa a la ofensiva. «Por fin le pude contar todo. Le dije que había anhelado su amor año tras año y que él, concentrándose fanáticamente en su propia vida, simplemente me había pasado por alto. Mientras yo hablaba, él sentía por primera vez que a la persona con la que hemos estado relacionados una vez se le debe algo. De pronto se sintió culpable»[569].

Golpeado por sus faltas como marido, Mahler llora, «todo es por mi culpa». Alma siente que su resentimiento se convierte en lástima, o poder, o amor. Salen a dar paseos por la pradera y lloran juntos. Las lágrimas y los temores inundan la sinfonía de Mahler. Uno de sus

movimientos se titula «Purgatorio», un infierno viviente. «¡Oh Dios! ¡Oh Dios! ¿Por qué me has abandonado?», escribe en una partitura de cinco pentagramas, mezclando la música con su sentido del fracaso. Al inicio de un *scherzo* escribe agitadamente:

El diablo baila conmigo
Locura, poséeme, maldito de mí,
Destrúyeme *(vernichte mich)*
Para que pueda olvidar que existo
Para que pueda dejar de existir
Para que pueda ...

Nunca antes la vida privada de un compositor había estado tan expuesta sobre un papel pautado. Al final, debajo del golpe de tambor del bombero de Nueva York, escribe: «Sólo tú sabes lo que esto significa». Todos sus mensajes son para Alma, que los publicará algún día[570].

¡Ach! ¡Ach! ¡Ach!
¡Adiós *(Leb wol),* mi lira!
Adiós
Adiós
Adiós
Ach, wh
Ach Ach

La lira es la música, y Alma, su musa. Al pie de la última página escribe:

¡Vivir por ti *(für dich leben)!*
¡Morir por ti *(für dich sterben)!*
¡Almschi!

La sinfonía comienza con un *adagio* de derrota, sin dar tumbos de furia o resistencia, simplemente un traspié en el vacío. En la coda apila nueve notas, una encima de otra, formando un acorde puntiagudo, análogo en su agonía a *El grito* de Edvard Munch. Esta disonancia de nueve notas, el «acorde catástrofe» de Mahler, no se rige por ninguna ley armónica reconocida. Al igual que Schönberg cuando su esposa lo abandonó, Mahler está empujando su música hacia el abismo de la atonalidad. Es realmente el final de su mundo.

Alma lo encuentra una noche junto a su cama, para asegurarse de que ella seguía allí. Ella le promete que nunca se irá. «Cuando se lo aseguré, su cara se transfiguró. Su amor se convirtió en un éxtasis. No se separaba de mí ni un segundo»[571].

Partida en dos, Alma le pide a Gropius que se mantenga alejado —«No vengas por aquí, ¡te lo ruego!»—, pero llegando a Toblach lo ve

escondiéndose debajo de un puente. Cuando se lo cuenta a Mahler, éste se dirige a pie hasta el lugar para encontrar a su rival escondido. Cuando regresan ya es de noche, y Mahler alumbra el camino con una linterna. Deja sola a la pareja. Unos momentos después, Alma corre hacia Mahler, que está en la habitación de ella leyendo la Biblia a la luz de dos velas. «Cualquier cosa que hagas estará bien —le asegura a Alma—. Toma tu decisión.» A la mañana siguiente, Alma acompaña a Gropius a la estación. Se ha decidido. Se quedará con Mahler, por ahora. «Nunca podría imaginarme vivir sin él ... Mahler era el centro de mi vida y continuó siéndolo»[572]. Al día siguiente llega su madre.

Narrada por Alma en sus memorias, la historia suena un tanto familiar, como si fuera un melodrama de Schnitzler que ha visto en el teatro o leído en una revista. Los personajes son típicos: el esposo engañado, la joven y atractiva esposa, el amante atlético y la madre entrometida. Su relato está lleno de clichés y es selectivo con la verdad. Ella escribe lo que quiere que el mundo vea, la apariencia por encima de la experiencia, *schein über sein*. La realidad es más digna. Gropius no es como el despiadado semental de la historia de Alma. Él se ha quedado en Toblach varios días esperando resolver el asunto de hombre a hombre con Mahler. Desconcertado por la serenidad de su rival, le escribe una carta disculpándose desde el tren de regreso a su casa en Berlín: «Siento mucho que sólo pueda causarle dolor. Permítame al menos darle las gracias a usted por la nobleza con la que me ha tratado y estrechar su mano por última vez»[573]. Hay una sugerencia de complicidad en esta carta, como si ambos supieran que la historia aún no ha terminado.

La madre de Alma ha escrito a Gropius, mientras tanto, diciéndole que Mahler está muriéndose y pidiéndole que tenga paciencia: «Gustav padece una grave dolencia cardíaca, es un milagro que el disgusto no lo haya matado»[574] —da la impresión de que habría querido que así fuera—. Alma continúa asegurándole que no estarán separados por mucho tiempo, imaginándose una época en la que «tú yaces desnudo a mi lado por la noche, cuando ya nada puede separarnos excepto el sueño»[575]. Al parecer, Mahler ha aceptado que Alma se acueste con Gropius para salvar el matrimonio.

Mahler le desliza poemas de amor por debajo de la puerta. Hará cualquier cosa para conservarla. Volviendo de un paseo, Alma escucha a su marido tocando una canción que reconoce como propia. «¿Qué he hecho? —se lamenta Mahler—. Estas son buenas —son excelentes. Insisto en que sigas trabajando en ellas y las publicaremos. Nunca seré feliz si no vuelves a componer. Dios, qué ciego y egoísta he sido»[576]. A menos que esté loco, Mahler sabe que las canciones son triviales y que

no tienen ni una frase original. Se las enseña a Oscar Fried. «Muy bonitas», dice Fried cortésmente. Mahler lo echa de la casa a gritos. Al amanecer, Alma encuentra otra vez a Mahler junto a su cama. «Te gustaría que te dedicara la Octava?», le pregunta. «No lo hagas —advierte ella—, puede que te arrepientas.» «Ya es tarde», dice Mahler. Le pide a la editorial Universal que reimprima varias veces la prueba hasta que la dedicatoria «A mi amada esposa, Alma Maria Mahler», aparece con el tamaño adecuado.

Y así transcurre el mes de agosto; en cada comida y cada paseo la desconfianza es un tormento, y cada día, en la cabaña del bosque, crece la Décima Sinfonía. El inicio del *adagio* recuerda lejanamente el lamento de un pastor de *Tristán e Isolda*. El «Purgatorio» recuerda el *rondo-burlesque* de la Novena Sinfonía, mientras que el segundo *scherzo* evoca la canción báquica de *La canción de la tierra*. El *finale* comienza con golpes de tambor apagado y finaliza con una ternura insoportable, un dolor de anhelo y arrepentimiento. Ésta no es la última palabra de Mahler. De haber vivido un verano más, habría cambiado el contenido y la textura, tal vez el orden de los movimientos. Pero así es como deja la Décima Sinfonía a finales de agosto de 1910, sin volver a tocarla nunca más.

Esas atormentadas inscripciones

Por regla general, los músicos no pintarrajean una obra en la que están trabajando. Los folios cuestan mucho dinero y las herramientas del oficio se respetan. Mahler utiliza papel para manuscrito de primera calidad de la casa Johann Eberle (J. E. & Co.) de Viena. Sólo podemos suponer que el tormento lo llevó a añadir palabras en la sinfonía, pero, a menos que hubiera perdido la cabeza —cosa que su conducta desmiente—, debe de haber escrito esas pintadas para que fuesen leídas por alguien.

Por Alma, por supuesto: siempre era la primera en ver su obra. Conociendo su falta de discreción, él puede haber esperado que ella sacara a la luz, algún día, sus lamentos. Además de mostrárselas a Alma, Mahler enseñaba las partituras en las que trabajaba a Bruno Walter y a su editor, Josef Venantius von Wöss. Los gritos en las páginas de la Décima y las marcas en la Novena fueron hechos para que se vieran. Mahler está expresando una soledad existencial, el horrible temor de morir solo. Sentirse abandonado, haber perdido su amor y vivir con el terror de que su corazón le fallará: los tres sufrimientos aparecen en la partitura facsímil que tengo en las manos.

Pero ¿por qué ha querido Mahler compartir estas agonías? Durante un día difícil en la oficina, de repente, lo vi todo claro.

El papa Juan Pablo II se acercaba al final de su vida. Aquejado de la enfermedad de párkinson, sus manos temblaban y sus palabras eran casi incomprensibles cuando aparecía cada domingo en su balcón de la Plaza de San Pedro para bendecir a la multitud de fieles. Este papa había cambiado el mundo, enfrentándose al Imperio soviético y contribuyendo a su caída. Era un personaje históricamente importante y en cada bendición de los domingos lo veíamos desmoronándose ante nuestros ojos. En una reunión de editores, uno de mis colegas sugirió que deberíamos escribir sobre su enfermedad. Otro opinaba que el papa estaba debilitando a la Iglesia al mostrar públicamente su discapacidad y que debería hacer lo que hicieron los papas anteriores: recluirse y aceptar calladamente la voluntad de Dios. De pronto, Mahler me vino a la mente. «De ninguna manera —exclamé—. Lo que el papa está haciendo es sacar del armario la decadencia y la muerte, demostrando que nos pasa a todos, que no hay que avergonzarse. Está dando ejemplo. Nos está diciendo que no encerremos a nuestros papas y abuelos en residencias de ancianos, sino que los cuidemos y protejamos entre nosotros, capacitados o discapacitados, hasta el final. Está manifestando la dignidad de la muerte, y el valor de la vida.»

La agenda de noticias nos llevó a tratar otros temas; el papa murió en marzo de 2005. Pero cuando abandoné la oficina del diario esa noche, comprendí la lógica de las inscripciones de Mahler. Fue un compositor que compartió su dolor con un propósito. En sus primeras sinfonías abordó los traumas causados por la mortalidad infantil, la intolerancia religiosa y la exclusión social. En sus últimas sinfonías trató sobre las pérdidas que sufrimos todos. No oculta nada, no edita nada. Mahler volvió su vida del revés para que nosotros comprendamos mejor lo que nos pasa. En la Décima Sinfonía, como en la Primera, Mahler es como un niño de tres años metido en un estanque, chapoteando mientras grita: «¡Me estoy mojando!», informando sobre la vida mientras la vive y advirtiéndole al resto del mundo que se mantenga bien apartado.

Lo que me dice Freud

El resfriado de verano de la pequeña Anna se extiende y contagia a todas las personas de la casa. Tras despertarse empapada en sudor, Alma llama a Mahler, que duerme en la habitación contigua. Al no escuchar ninguna respuesta, corre a verle. Lo encuentra en el rellano,

inconsciente y frío como una piedra, junto a una vela encendida. Con ayuda de su madre, lo lleva a la cama y lo envuelve con mantas. Remojan sus manos y sus pies en agua caliente e intentan darle un masaje. El doctor, que llega al amanecer, concluye que su vida no corre peligro, pero Alma le dice a Gropius que «casi se esperaban lo peor» —tal vez lo deseaba—[577].

Las enfermedades tienen un efecto saludable en Mahler. «Se dio cuenta de que había vivido la vida de un neurótico y de repente decidió consultar a Sigmund Freud», es como lo explica Alma. Mahler sabe que Freud intenta «curar todo partiendo de un determinado punto de vista»[578], que sitúa el origen sexual de la neurosis en la base de todos los problemas. Sus conocimientos son bastante acertados. Freud escribe a su aliado desertor Carl Jung: «Prométeme que nunca abandonarás la teoría sexual. Es lo más esencial. Sabes, debemos hacer de ella un dogma»[579]. Mahler desconfía de los cultos y las terapias que lo curan todo, pero también sabe que Freud no está tan obsesionado con el sexo como suelen hacernos creer. Bruno Walter lo consultó por un persistente dolor que tenía en un brazo y Freud lo mandó de vacaciones a Sicilia sin preguntarle nada sobre su vida sexual. Mahler también coincide con Freud sobre la importancia de los sueños. «Sabemos —dice— que nuestro otro yo está activo mientras dormimos, que crece y se hace y produce lo que el yo real buscaba y quería en vano»[580].

Conseguir una cita con un psicoanalista en agosto nunca es fácil, pero Richard Nepallek, un amigo de la familia de Alma, es miembro de la Sociedad Psicoanalítica Vienesa. Él sabe dónde contactar con Freud: en Noordwijk, Holanda, respirando el aire del mar con su esposa, su cuñada y dos hijos. Freud acepta interrumpir sus vacaciones para tratar a un hombre de la talla de Mahler[581]. Es una oportunidad demasiado *lustig*, dice, demasiado curiosa o divertida para perdérsela. Propone a Mahler reunirse en la ciudad universitaria de Leiden, al norte de La Haya. Fijan una fecha, después otra, y finalmente una tercera. Mahler se queja de un persistente dolor de garganta. Freud interpreta el titubeo de Mahler como una *«folie de doute* de su neurosis obsesiva». Le advierte que el 27 de agosto es su último día libre antes de irse con un colega a Italia. Mahler se sube al tren y viaja treinta horas, vía Innsbruck y Múnich, hasta llegar a Leiden el 26 por la noche. Se aloja en el hotel Le Lion D'Or, en la Breestraat, una calle de tiendas. Freud llega la tarde siguiente en tranvía desde la costa. Se reúnen a las 4:30 en un café de la misma calle, El turco dorado.

Dos caballeros vieneses están sentados en un café de una somnolienta ciudad holandesa. Ambos son judíos y checos, casi de la

misma edad. Ambos intentan salvar el mundo abriendo su inconsciente. Ambos rechazan la fe de sus padres. Ninguno de los dos asiste al funeral de su madre. Se entienden en cuanto se ven, «una congruencia cognitiva», como dice un alumno de Freud[582]. Freud dice que «nunca había conocido a nadie que pareciera entender [el psicoanálisis] con tanta rapidez»[583].

¿Quién pronunció la primera palabra en la gran conversación? ¿Fue Freud, preguntándole a Mahler sobre su viaje, o fue Mahler interesándose por la familia de Freud? Es probable que Nepallek resumiera a Freud los problemas de Mahler, mientras que Mahler está simplemente ansioso, debatiéndose entre la necesidad de alivio y el miedo al tratamiento. «¿En qué puedo ayudarle?», el inicio típico, sería demasiado banal para «un hombre de la talla de Mahler». Freud tiene muy poco tiempo para tratarlo. No puede acostar a Mahler en un diván seis días por semana durante meses. Necesita realizar una «intervención de urgencia psicoanalíticamente informada»[584], y lo hace quebrantando sus propias reglas. Apurando su café, sugiere dar un paseo por las calles desiertas de la ciudad. Durante cuatro horas, hasta el atardecer, los dos caballeros deambulan por los canales, con el ceño fruncido, discutiendo sobre asuntos del corazón y la mente. El tratamiento analítico se convierte en ejercicio físico. Freud, de un metro ochenta, barba espesa y cintura ancha, fuma un gran puro. Mahler, que apenas le llega al hombro, pálido, recién afeitado y delgado, salta y brinca como siempre, intercalando agudos incisos, sin dejar que su terapeuta hable continuamente sin objeciones. Tal vez se tomaran otro café, o se sentaran en un banco; los detalles se desconocen. Se dan la mano y se despiden justo a tiempo para que Freud tome el último tranvía[585].

«Estoy contento. Interesante discusión», telegrafía Mahler a Alma a la mañana siguiente. Prosigue escribiendo «vivo todo como si fuera nuevo»[586]. Toma el tren de regreso y, durante el largo y vibrante trayecto, le escribe un poema de amor explicativo:

> Las sombras de la noche han sido disipadas por una poderosa palabra
> Ha cesado el incansable tormento
> Todo ha confluido en un solo acorde:
> mis tímidos pensamientos y mi impetuoso corazón.
>
> *¡Te amo!* Ésta es mi fuerza, mi premio
> La melodía de la vida que he ganado con el dolor.
> *¡Oh, ámame!* Ésta es la sabiduría que me sostiene
> La tónica de todas mis frases.
>
> *¡Te amo!* Esto es por lo que vivo
> Por eso, renunciaría al mundo y al pensamiento.

¡Oh ámame! Tú, que alejas las tempestades,
bendíceme —muerto para el mundo— ahora en tu puerto.

En términos sencillos, Mahler está diciéndole a su esposa que la palabra mágica de Freud lo ha aliviado de su tormento en «un solo acorde» de nueve notas disonantes. Ahora sabe lo que tiene que hacer. Se dedicará a Alma, sin importar a qué otra cosa haya de renunciar del «mundo y el pensamiento». Ella es su refugio, su puerto, su destino y su meta. Añade los códigos privados: «Todo ha confluido» es del poema que le envió a Alma al día siguiente de conocerla. «Muerto para el mundo» es su canción más autodescriptiva, y las líneas en cursiva coinciden con la canción de Rückert que compuso durante su primer verano de casados. «Mundo y pensamiento» es un verso de las *Canciones de un camarada errante*. Mahler está empaquetando su vida en una mochila y colocándola a los pies de Alma, seguro de haber encontrado alivio.

En qué consiste exactamente ese alivio —es decir, lo que Freud le ha dicho para renovar su entusiasmo por la vida— se sabrá en varias entregas. Alma tiene la primera palabra en sus memorias de 1939. Según ella, Freud regaña a Mahler: «¿Cómo se atrevió un hombre en su estado a pedirle a una mujer joven que se atara a él?». Pero lo tranquiliza diciéndole que Alma nunca lo dejará porque ella «amaba a su padre y sólo puede elegir y amar a un hombre de ese tipo»[587]. Sólo Alma puede hacerle feliz, dice el terapeuta. «Freud tiene toda la razón», coincide Mahler en una carta:

> ¡Siempre fuiste la luz y el centro para mí! La luz interior, quiero decir, la que está por encima de todo; y la maravillosa conciencia de eso —ahora *aclarada* y liberada— eleva todos mis sentimientos al infinito … Mientras Eros sea el que gobierna a los hombres y dioses, sin duda volveré a conquistarlo todo, el corazón que una vez me perteneció y que sólo con el mío y al unísono podrá encontrar su camino hacia Dios y la felicidad[588].

Desde el punto de vista de Alma, parece que Freud ha dado consejos matrimoniales elementales adornados con ráfagas espontáneas de empatía personal.

En 1953 aparece una segunda visión de la conversación, en un estudio realizado por Theodor Reik, ex secretario de la Sociedad Psicoanalítica Vienesa. Dedicado al estudio de la psicología de la creatividad, Reik pregunta a Freud por Mahler; y Freud responde:

> Consideró que la consulta era necesaria porque, en esa época, su esposa se rebeló ante el hecho de que él le retirara su libido. Mediante incursiones sumamente interesantes en la historia de su vida, descubrimos sus condiciones personales para el amor, especialmente su complejo de María (fijación con la madre). Tuve la oportunidad de admirar la capacidad para la comprensión psicológica de aquel

hombre genial. Entonces no cayó ninguna luz sobre la fachada sintomática de su neurosis obsesiva. Fue como cavar un pozo a través de un edificio misterioso[589].

En esta carta, Freud sugiere que el problema de Mahler es que dejó de tener relaciones sexuales con Alma («retirara su libido») por miedo a que el esfuerzo lo matara.

En una tercera información, Freud afirma que Mahler se ha quedado impotente. La confidencia se la cuenta a la princesa María de Grecia y Dinamarca, una heredera de Bonaparte con inhibiciones orgásmicas tan severas que se sometió dos veces a una recolocación del clítoris[590] (practicadas por un cirujano, Josef Halban, que está casado con Selma Kurz, una cantante de Mahler[591]). Entusiasmado con la idea de tener a una Bonaparte en su diván, Freud es tremendamente indiscreto. En una conversación lasciva y chismosa, Freud le cuenta a la princesa que Mahler tiene «una enorme fijación con la madre» y que Alma se siente atraída por él porque su nombre suena como *Maler* (pintor), el oficio de su padre. Mahler responde con una intuición freudiana. «¡Ahora entiendo una cosa sobre mi música!», exclama[592], relatando que mientras sus padres peleaban, escuchó a un organillero tocar «Ach du lieber Agustin», una cancioncilla que finaliza con la frase *alles ist hin* (todo está perdido). Dice que la gente «muchas veces me reprocha que mi música cambia repentinamente de lo más noble a la melodía más banal y ordinaria». Freud vuelve a dirigir la conversación hacia el problema físico. «Esta charla analítica tuvo su efecto», dice Freud a la princesa, «ya que Mahler recuperó su potencia sexual y el matrimonio fue feliz hasta su muerte, que desgraciadamente tuvo lugar un año después»[593] [594].

Según Reik y Bonaparte, parece ser que Mahler no puede, por una u otra razón, hacer el amor con su esposa. Freud lo achaca a su fijación con la madre. Al confundir a Alma con Maria, está haciendo de las relaciones sexuales un tabú. Sobre este tipo de hombres, Freud escribe en 1912 que «cuando aman no desean, y cuando desean no aman». Mahler «corre el riesgo de repetir la situación edípica, prohibida y reprimida, de la infancia»[595]. Al separar a la esposa de la madre, Freud reactiva los deseos naturales de Mahler y las relaciones maritales se reanudan. Al parecer, Freud ofreció a Mahler una terapia completa de psicoanálisis y añadió que, de haber aceptado, podría haberse «curado de su neurosis» y «sus obras probablemente habrían sido totalmente diferentes»[596].

Hay dos piezas más en este puzle. El 23 de mayo de 1911, un día después del funeral de Mahler, Freud envió una factura a su albacea, Emil Freund, por trecientas coronas «por una consulta de varias horas en agosto de 1910 en Leiden, adonde fui por petición suya desde

Nordwijk a. Z.»[597]. La noche siguiente, los miembros de la Sociedad Psicoanalítica Vienesa discuten si el inconsciente puede acelerar la muerte de un hombre como Mahler debilitando su resistencia. Freud afirma que puede «confirmar fácilmente la validez de esa suposición ... ya que sabe que Mahler se encontraba en una encrucijada en su vida en la que tenía la alternativa de cambiar, y con ello abandonar la base de su poder artístico, o evadir el conflicto»[598]. Pide «especial discreción» en relación con este comentario. Freud revela que dejó a Mahler ante una dura elección: para reparar su psique tiene que renunciar a algo muy importante. Es un recurso que Freud suele aplicar a pacientes difíciles. Durante su propio psicoanálisis, la princesa María escribe: «¿Debo renunciar al sexo? ... La castidad absoluta me da miedo»[599].

¿Qué cambio, qué sacrificio le ha pedido Freud a Mahler para ayudarlo a salvar su salud mental y su matrimonio? Algunos escritores concluyen que le dice que abandone la composición[600]. Mahler, sin embargo, no hace tal cosa. Durante el invierno siguiente, planifica un verano de «trabajo creativo», incluyendo una revisión de la Quinta Sinfonía y la conclusión de la Décima. Si deja de componer, la vida no vale la pena. Si eso es lo que Freud sugiere, él no puede aceptar. Lo más probable es que haya aceptado renunciar a la «base de su poder artístico», la dirección orquestal. Poco después de ver a Freud, Mahler le pide a Josef Hoffmann que le construya una casa en una parcela en Semmering, fuera de Viena, donde puede retirarse con Alma con su pensión y los dólares que ha ahorrado. Freud le ha asegurado que Alma nunca lo dejará si tiene la libertad de satisfacer sus necesidades creativas y acostarse con quien le plazca. Esa certeza permite a Mahler volver a casa eufórico y restablecido.

A Freud también le afecta la conversación. Admira el intelecto de Mahler —«la capacidad para la comprensión psicológica de aquel hombre genial»— y le fascina el «misterioso edificio» de su personalidad. Obtiene varias lecciones del encuentro. Freud nunca volverá a intentar realizar una sesión de cuatro horas ni una terapia instantánea. Tampoco aceptará a otro paciente de la «talla» de Mahler. En esa época estaba comenzando un debate sobre el efecto del psicoanálisis en los artistas creativos. Después de Mahler, Freud nunca volverá a intentar intervenir.

En cuanto a Alma, ella tiene una voluntad propia. Mientras los dos gigantes están hablando, escribe a Gropius y firma «dein Weib» («tu mujer»). Se muere de ganas de verlo: «No hay ni un punto de tu cuerpo que no quiera acariciar con mi lengua»[601]. Quedan para encontrarse en Múnich mientras Mahler ensaya su Octava Sinfonía.

Por fin un verdadero *fortissimo*

En septiembre, Múnich es una ciudad dorada de hojas marchitas y jarras rebosantes de cerveza. Mahler llega la fría noche de un sábado, se hospeda en el Hotel Continental y se mete en la cama, temblando. El domingo por la mañana amanece con fiebre. Un doctor le examina la garganta y descubre que uno de los lados está cubierto de placas blancas. Mahler decide «sudar» la fiebre, pide que le traigan todas las mantas del hotel y se envuelve en ellas durante tres horas mientras el empresario Emil Gutmann le seca varias veces el sudor. El lunes por la mañana se encuentra en el ensayo, dirigiendo un coro de niños con una cuchara de madera en el antiguo ayuntamiento. En el verso «Er wird uns lehren» pide a los niños que canten con tanta expresión que cuando sus padres estén en el concierto puedan reconocerlos por la voz. A la orquesta le pide un sonido que corte «como un cuchillo corta la mantequilla».

Alma llega el martes, llevando una diadema diseñada por Josef Hoffmann que Mahler le regaló por su cumpleaños. Después de registrarse en el Continental, va andando al Regina Palast Hotel, donde la espera Gropius. «¿Cómo pudo hacer eso? —exclama su hija Anna, que descubre la cita por casualidad setenta y cinco años más tarde—. Cualquiera habría podido verla. ¿Cómo pudo hacerle eso a Mahler?»[602].

Numerosas eminencias asisten a la última reunión cultural anterior a la guerra. Cuatro escritores vieneses —Schnitzler, Hofmannstahl, Bahr y Zweig— son saludados por Thomas Mann, líder de la nueva literatura alemana. Richard Strauss, Max Reger y Siegfried Wagner se encuentran con los compositores franceses Saint-Saëns y Dukas. Leopold Stokowski se cuela en una localidad de pie. Un reportero de Nueva York se las arregla para conseguir una entrada:

> Cuando Mahler apareció en el escenario, todo el público, como si respondiera a una señal secreta, se puso de pie, al principio en silencio, como saludando a un rey. Sólo cuando Mahler, visiblemente sorprendido, manifestó su agradecimiento, estalló en una ovación de una intensidad inusual en este tipo de acontecimientos. Todo esto, antes de comenzar el concierto[603].

«En ese momento —recuerda Gutmann, el agobiado organizador— no había cantantes, ni público, ni instrumentos, ni críticos: sólo un cuerpo con muchas, muchas venas y nervios, esperando la sangre y el oxígeno que le dieran vida. Ningún director inspira esta entrega»[604]. Alma está «casi inconsciente por la emoción»[605]. Anton von Webern encuentra la belleza «casi insoportable»[606]. Al final, «la tormenta se desató»[607]. «Nunca he visto nada igual —exclama Janko Cadra—. No

recuerdo exactamente cuántas veces [Mahler] tuvo que salir a saludar, sin duda fueron quince o veinte, pero los aplausos, golpes y voces proclamando su nombre duraron aproximadamente tres cuartos de hora hasta que apagaron todas las luces»[608]. El coro de niños «lo aclamó con gritos de júbilo»[609].

> Corrieron a encontrarse con el indefenso triunfador, estrecharon su mano y las flores llovieron sobre él. Afuera esperaban los carruajes, pero cuando llegó Mahler, con una felicidad como apenas había sentido antes dibujada en la cara, sólo pudo abrirse camino poco a poco entre la muchedumbre aún entusiasmada ... Parecía que Mahler había alcanzado por fin la cima de su vida y su fama[610].

Para Thomas Mann, Mahler es «la primera persona que conocía que le daba la impresión de ser un gran hombre»[611]. Tomando té en casa de los Mahler, Mann observa que «su cabeza parecía un tanto grande en comparación con el cuerpo, casi delicado. El cabello, peinado hacia atrás, algo escaso en la coronilla y abundante y muy canoso en las sienes, enmarcaba una frente amplia, surcada por arrugas que parecían cicatrices. El puente de sus gafas de oro, con los cristales sin aro, se hundía en la base de la nariz, recia y de perfil noble»[612]. Esta descripción se publicó al poco tiempo como ficción.

En Viena, Mahler asiste a un ensayo de los cuartetos de Schönberg y una exposición de sus cuadros. Visita a Berta Zuckerkandl, de luto por su marido, Emil. Berta se queja del cinismo vienés, y se pregunta si existirá «una psicología de las ciudades». Mahler sugiere que «Freud debería añadir una psicología de las ciudades en su lista ... Desafortunadamente, uno no puede descubrir el inconsciente de una ciudad»[613]. Walter está preocupado por el aire de despedida de Mahler, evidente en su adiós a Guido Adler, su más viejo amigo de Iglau:

> Vino a mí, pálido y agotado, y dijo estas palabras que entonces no comprendí: «Pase lo que pase o se interponga entre nosotros, siempre seguiremos siendo viejos amigos en nuestros sentimientos más íntimos» ... Obtuve su promesa: «Gustav, no debes ir nunca más a América». Me lo prometió, y mantuvo la promesa, ya que para él toda promesa era sagrada[614].

Alma abandona Viena tomando un tren con Gropius a París, donde pasan tres noches de amor ilícito. Embarca en el *Kaiser Wilhelm II* en Boulogne y, sobre la cubierta en medio del Atlántico, toma fotografías de Mahler, que mira fijamente a lo lejos, derrotado, bajo una gorra de visera.

⁂

La Filarmónica tiene un nuevo gerente, un cazador de talentos

moderadamente corrupto llamado Loudon Charlton que promete ahorrar dinero sacándole a cada ensayo el mayor número posible de conciertos. Eso implica más giras. En diciembre, Mahler dirige en Pittsburgh, Cleveland, Rochester, Syracuse y Utica en seis noches. Lo califican de «invencible» en Pensilvania y de «hercúleo» en Ohio[615]. De Buffalo lo llevan a las cataratas del Niágara. «Endlich fortissimo!», le dice a la orquesta —por fin, un verdadero *fortissimo*—.

En Navidad le duele la garganta. El doctor Fränkel le hace una visita por Nochevieja. «Nosotros tres, que nos queríamos, juntamos las manos sin decir ni una palabra, llorando», escribe Alma[616]. En el Carnegie Hall estrena un ciclo de músicas nuevas con una noche francesa de Enescu, Debussy, Bizet y Chabrier, además de varias arias famosas de Lalo y Massenet. La siguiente en el ciclo es una noche anglo-americana: una sinfonía del irlandés Charles Villiers Stanford y la suntuosa obra de Elgar *Cuadros del mar* (cantada por Louise Kirkby-Lunn), con *suites* de George W. Chadwick, Charles M. Loeffler, Henry K. Hadley y Edward MacDowell. Ésta no es la música que encargaron los garantes, y los ingresos de taquilla han bajado. Mahler es convocado a la mansión de la señora Sheldon en el 24 East de la calle 38. Asiste a la cita sin intérprete, y sin advertencia de lo que le aguarda. La señora Sheldon está sentada en su silla y el ambiente es hostil. Algunos músicos se han quejado de que hay un espía en la orquesta, el violinista Theodor Johner, y Mahler recibe la orden de despedirlo. También le piden que se comprometa a dar cien conciertos la próxima temporada, una enorme empresa. Mahler considera que le están exigiendo el doble de trabajo por los mismos honorarios y rechaza la propuesta. Las señoras lo acusan de ingrato. Alma recoge la historia:

> En respuesta inmediata a una orden de la señora Sheldon, corrieron una cortina y entró en la habitación un abogado que (como supimos después) había estado tomando notas todo el tiempo. Entonces redactaron un documento con forma legal que definía estrictamente las atribuciones de Mahler. Estaba tan desconcertado y furioso que volvió con temblores en las extremidades[617].

Fränkel le ordena guardar cama, pero hay una noche italiana programada con Busoni. El 20 de febrero asiste a una cena de editores. «He descubierto que la gente en general es más amable de lo que uno supone», dice Mahler. «Usted es un optimista, señor», le responde la gorda esposa de un ejecutivo. «Y también más estúpida», le espeta Mahler rápidamente[618]. El martes 21 de febrero, abrigado con prendas de lana, lo llevan del Savoy al Carnegie Hall para el concierto. Después de dirigir una obertura de Leone Sinigaglia y la «Sinfonía italiana» de Mendelssohn, Mahler se queja de dolor de cabeza. Regresa

para dirigir el Concierto para piano en Si bemol mayor de Giuseppe Martucci, un amigo de Toscanini, seguido del estreno de la *Berceuse Élégiaque* de Busoni. Esta pieza meditativa de ocho minutos describe a un hombre canturreando en el funeral de su madre una nana que ella le cantaba en la cuna. Busoni, cuya madre había muerto el año anterior, despliega la melodía una y otra vez hasta un punto cercano a la abstracción. Suena como si el *Idilio de Sigfried* de Wagner hubiese pasado a través del *adagietto* de Mahler. En la página de la dedicatoria, Busoni ha escrito:

> Así como oscila la cuna del niño
> Se mece la cuna de su destino
> Se desvanece el camino de la vida
> Se desvanece en la distancia eterna.

Las últimas palabras, «die ewige Fernen», pertenecen al léxico emocional de Mahler. Busoni se gana dos rondas de aplausos y Mahler termina la velada con una *suite* veneciana de Marco Enrico Bossi. Es la última pieza que dirigirá en su vida. En el *Times*, Aldrich dice que los italianos deberían limitarse a componer óperas; Krehbiel critica la «cacofonía» de Busoni.

Al día siguiente, Mahler se despierta sintiéndose mejor, pero día tras día su temperatura sube alcanzando disparatados y ominosos picos. Fränkel teme que las deterioradas válvulas cardíacas de Mahler estén siendo atacadas por una infección bucal. Sospecha que sufre una endocarditis bacteriana subaguda y llama al doctor que puso nombre a dicha enfermedad. Emanuel Libman, de treinta y nueve años, coloca su estetoscopio sobre el pecho de Mahler y escucha «un fuerte murmullo sistólico-presistólico por encima del precordio», señal de una cardiopatía mitral reumática que, junto con «petequias (lesiones, o pequeñas hemorragias) características en la conjuntiva y la piel y un leve agrandamiento de las puntas de los dedos», respaldan las peores sospechas de Fränkel. El doctor le ordena un análisis de sangre[619].

El asistente de Libman, George Baehr, de veinticuatro años y futuro presidente de la Academia de Medicina de Nueva York, tranquiliza a Mahler mientras éste grita que en extracciones anteriores han «salpicado las paredes» con su sangre. «Al llegar —cuenta Baehr—, con aguja y jeringuilla le extraje 20 cc de sangre de una vena del brazo, introduje una parte en varios tubos, mezclé el resto con un medio de cultivo de agar y vertí la mezcla en varias placas de Petri esterilizadas». Después de cuatro días de incubación, «las placas de Petri revelaron numerosas colonias bacterianas y todos los tubos mostraban un cultivo puro del mismo organismo que más tarde fue identificado como *streptococus viridans*». Estos resultados, escribe

Baehr, «sellaron el destino de Mahler»[620].

Libman le receta un tratamiento con plata coloidal, que puede ser efectivo en infecciones como el herpes. La endocarditis es incurable. La penicilina, descubierta en 1928, habría matado los estreptococos, pero sólo la sustitución de las válvulas habría podido salvar el corazón de Mahler, una operación que no se realizó antes de 1948 ni tuvo éxito antes de la década de 1980[621]. El tiempo de Mahler se ha acabado. La única duda es si decírselo o no. Libman, que ese año trató veintisiete endocarditis[622], generalmente no revela las malas noticias. Es «extremadamente inusual —dice Baehr— que el doctor Libman permita que se le informe al paciente sobre un diagnóstico fatal. Su norma era no hacerlo para no acabar con toda la esperanza. Revelar un diagnóstico fatal también hacía la vida más difícil para el médico»[623]. Mahler, sin embargo, insiste en que le informen. Al enterarse de que no se recuperaría, pidió que le llevaran a su casa, para morir en Viena.

La madre de Alma llega a Nueva York. Como se siente mejor, Mahler fija un ensayo en el Carnegie Hall, pero está demasiado débil para salir del hotel. La Filarmónica anuncia que Mahler tiene «un ligero ataque gripe»[624] al tiempo que inicia conversaciones con Felix Weingartner. Fränkel le sugiere a Mahler que pase por París en su camino de regreso a casa para ver al eminente bacteriólogo francés André Chantemesse. Alma le da el caldo a cucharadas. Mientras Mahler duerme, ella le escribe a Gropius: «Yo te deseo. Pero tú ¿también me deseas?»[625]. El 30 de marzo están listos para partir:

> Nuestro camarote está reservado, el equipaje estaba hecho y Mahler estaba vestido. Había una camilla preparada, pero él la rechazó con la mano. Estaba más blanco que el papel y caminaba vacilante hacia el ascensor, apoyándose en el brazo de Fränkel. El ascensorista se mantuvo apartado hasta el último momento, para no mostrar sus lágrimas, y entonces lo llevó hasta abajo por última vez. El enorme vestíbulo del hotel estaba desierto … «Hemos desalojado el vestíbulo (dijo el gerente), sabíamos que al señor Mahler no le gustaría que lo mirasen»[626].

Busoni y Stefan Zweig están a bordo del *SS Amerika*. El compositor envía a Mahler «alocados ejemplos de contrapunto para distraerlo, y botellas de vino»[627]. El escritor distrae a la pequeña Anna con cuentos de hadas durante el desembarco en Cherburgo. En su primera mañana en París, en el Élysée Palace Hotel, Mahler está vestido, afeitado y listo para dar una vuelta en coche. Por la noche se ha derrumbado. Mientras Alma acuesta a la niña, él da las últimas instrucciones a Anna Moll. Quiere ser enterrado junto a su hija Maria en el cementerio de Grinzing, sin alborotos, y que pongan sólo «Mahler» en su lápida. «El que venga a verme sabrá quién fui, y el resto no necesita

saberlo»[628].

En la clínica en Neuilly, su habitación tiene vistas a los narcisos del Bois du Boulogne. El profesor Chantemesse toma un cultivo y está encantado con los resultados. «Madame Mahler, venga y mire esto —dice acercando sus ojos al microscopio—. Ni siquiera yo he visto nunca estreptococos en un estado de desarrollo tan maravilloso. Mire estos hilos, son como algas»[629]. Le administra un suero experimental. Da la impresión de que se van a quedar un tiempo en París, y Alma se pregunta si Gropius podrá venir. Bruno Walter llega a París, seguido de Justi. Veintiséis celebridades vienesas le desean que se mejore y le envían un telegrama firmado que se filtra a la *Neue Freie Presse*, y de nuevo el *schein* triunfa sobre el *sein*. Viena, dice el telegrama, «nunca olvidará la infinita deuda de gratitud que tiene con usted»[630]. Arnold Schönberg escribe a Alma para decirle que reza por su recuperación. «¿Qué pasará con Schönberg? —pregunta Mahler preocupado durante uno de sus últimos días de lucidez—. Si me muero, él ya no tendrá a nadie»[631].

¿Quién mató a Gustav Mahler?

Desde el 18 de abril, el corresponsal del *Neue Freie Presse* en París envía boletines diarios sobre la salud de Mahler. «Hablé con Chantemesse después de su visita. Encontró a Mahler mejor que ayer y en particular confirmó la actividad satisfactoria de su corazón»[632]. Viena se deleita en recriminaciones especulativas. «¿Quién mató a Mahler?», preguntan los columnistas sensacionalistas, y Alma echa leña al fuego. En una entrevista en París, arremete contra la Filarmónica de Nueva York:

> No pueden imaginarse lo que ha sufrido mi esposo. En Viena era todopoderoso. Ni siquiera el emperador le daba órdenes, pero en Nueva York, para su sorpresa, tenía a diez señoras ordenándole como si fuera una marioneta … Después, al volver de una excursión a Springfield, contrajo una amigdalitis. En su último concierto en Nueva York, para no decepcionar al público, dirigió con fiebre alta. Ahora la amigdalitis se ha complicado con un envenenamiento de la sangre. Mi esposo no puede leer ni trabajar. Sólo Dios sabe cómo terminará esto»[633].

Busoni respalda la acusación de Alma: «Todo el mundo sabe que esa mujer (la señora Sheldon) le hizo la vida imposible a Mahler, hasta tal punto que por todos los disgustos que sufrió no fue capaz de soportar su última enfermedad. En pocas palabras, ella lo mató»[634]. Loudon Charlton, al que despidieron de la Filarmónica un año después, coincide en que «demasiadas mujeres» mataron a Mahler.

«Pobre Mahler —recuerda—. Cada vez que sonaba el timbre, solía decir: ahí viene otra gorda. Buscando más problemas»[635].

Un periódico berlinés publica una lista de «víctimas del dólar»: «Ningún artista alemán que no tenga las reservas y la fuerza de un Schumann-Heink podrá sobrevivir a "las matadoras exigencias de la vida artística americana"»[636]. La prensa húngara acusa a Estados Unidos de asesinar a Mahler. Las acusaciones contra Estados Unidos son inamovibles y anulan las otras causas posibles: la infidelidad de Alma, el antisemitismo de Viena y sus propios excesos en el trabajo. Un siglo después, un biógrafo se lamenta de que la vida de Mahler sea una «vida truncada»[637], cuando, de hecho, superó la esperanza de vida de entonces, que era de cuarenta y cinco años, y murió de una afección que tenía desde niño. Nada de lo que Mahler hubiera podido hacer, ni nada de lo que el mundo hubiera podido hacer por Mahler, habría cambiado el inicio ni el desenlace de la enfermedad. La endocarditis aparece en la edad adulta (el poeta Byron muere de endocarditis a los cuarenta y siete, el actor Rodolfo Valentino a los treinta y uno, el compositor Benjamin Britten, después de sustituirle las válvulas, a los sesenta y tres; incluso es posible que haya matado a Mozart[638]). La enfermedad que se llevó a su hermano Ernst y generó en Gustav la necesidad de expresarse puso fin a su vida.

En un último intento de curarlo, Alma llama a Franz Chvostek, de Viena, descubridor de un tipo de anemia que lleva su nombre. «Entonces, Mahler, ¿qué es todo esto? —pregunta el profesor, con los bigotes erizados—. De trabajar demasiado, eso es … Usted se lo ha buscado.» Mahler se recupera ante el engaño del doctor, pero esa misma noche Chvostek le dice a Alma que no hay esperanzas, «y ojalá que el final venga rápido»[639].

El 10 de mayo, Mahler tiene problemas para respirar y le dan oxígeno. Abandona París en el Orient Express, junto con Moll, Alma y Chvostek: «Una imagen trágica y desgarradora —publica el *Presse*— ver a un artista que estaba lleno de pasión artística e impulso creativo acostado en una camilla, indefenso y dolorido»[640]. En cada estación aparecen periodistas: «Su último viaje fue como el de un rey moribundo»[641]. Después de leer las noticias, Thomas Mann utiliza el nombre y las facciones de Mahler para el protagonista de su novela *La muerte en Venecia*, Gustav Aschenbach.

Cuando el Express llega a Viena, la policía coloca unas mamparas en la estación para que Mahler pueda ser llevado en camilla hasta la ambulancia sin que lo vean. Lo trasladan al sanatorio Loew en la Mariannengasse, a quince minutos a pie de la Ópera, y lo instalan en una habitación de la planta baja con vistas al jardín. Chvostek le

inyecta morfina. Llegan flores de la Filarmónica de Viena: *«Mi* Filarmónica», murmura Mahler. Alma le lee una carta de Richard Strauss en la que le promete que dirigirá su Tercera Sinfonía en Berlín. Esto, según Alma, le da una de las últimas alegrías.

La infección llega hasta los pulmones, y tiene una rodilla hinchada. «Sé buena, mi niña, hija mía», le dice a la pequeña Anna, acariciándole la cabeza. Alma ve cómo lo lavan mientras cambian las sábanas. «Dos enfermeras levantaron su cuerpo desnudo y demacrado. Fue un descendimiento de la cruz»[642].

Arthur Schnitzler se pasea por los jardines del sanatorio a la hora de la comida y se encuentra con Hermann Bahr, sentado junto a la puerta de la calle. Alban Berg recorre los pasillos. Mahler, semiinconsciente, mueve un dedo por encima de la colcha, como si estuviera dirigiendo. Alma lo escucha decir «Mozartl» —el pequeño Mozart—. Carl y Anna Moll y Bruno Walter están con él cuando comienza la agonía final. Alma, sintiéndose mareada, es enviada a otra habitación. «No me dejaron estar junto a su lecho de muerte. Moll estuvo con él hasta el final»[643].

El jueves 18 de mayo de 1911 es un día sofocante con pronóstico de lluvia. En la Ópera están representando *Elektra* de Strauss, la orquesta dirigida por Arnold Rosé, con un creciente clamor. Después del anochecer, estalla una tormenta. Rosé corre al sanatorio. Llega justo a tiempo, calado hasta los huesos. A las once y cinco minutos los médicos confirman la muerte de Mahler, cincuenta y cinco días antes de cumplir cincuenta y un años. Mientras los allegados abandonan la clínica apesadumbrados, alguien recuerda el comentario que Klimt hizo en una despedida anterior. «Vorbei», dijo el artista —se acabó—.

---

562 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* p. 173.

563 Gustav Mahler, *Letters to His Wife*, p. 357.

564 Alma Mahler, *Mein Leben*, p. 51.

565 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 838.

566 Gustav Mahler, *Letters to His Wife*, p. 360.

567 Gustav Mahler, *Selected Letters*, p. 363.

568 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 840.

569 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 173.

570 Gustav Mahler, *Facsimile. Gustav Mahler Zehnte Symphonie; Skizzenblätter*, Viena, Paul Zsolnay Verlag, 1924.

571 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 173.

572 *Ibid.,* p. 175.

573 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 871.

574 *Ibid.,* p. 875.

575 Reginald Isaacs, *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, Boston, Little, Brown and Company, 1991, p. 35.

576 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 176.

577 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 883.

578 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 195.

579 Carl Gustav Jung, *Memories, Dreams, Reflections,* Richard y Clara Winston (trad.), Nueva York, Pantheon Books, 1963, p. 150 (carta del 2 de abril de 1909).

580 Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, p. 150.

581 Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, Lionel Trilling y Steven Marcus (edición y resumen), Londres, Penguin Books, 1964, p. 358.

582 Marie Bonaparte en La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 891.

583 Jones, *ibid.*

584 Emanuel E. Garcia, MD, «Gustav Mahler's Choice: A Note on Adolescence, Genius and Psychosomathics», *The Psychoanalitic Study of the Child,* vol. 55, pp. 87-110, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000, p. 97.

585 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 893.

586 Telegrama a su esposa, 27 de agosto de 1910; *Gustav Mahler Briefe, 1870-1911*, p. 338. En la edición inglesa se ha mutilado esta frase.

587 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 175.

588 *Ibid.,* p. 335.

589 Reik, *The Haunting Melody*, pp. 343-344.

590 Véase Lisa Appignanesi y John Forrester, *Freud's Women*, Londres, Phoenix, edición revisada, 2005, pp. 329-351.

591 Victor Cornelius Medvei, *The History of Medical Endocrinology*, Londres, Taylor and Francis, 1993, p. 429, entrada «Halban».

592 Bonaparte en La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 1656.

593 La princesa dio un resumen a Ernest Jones para su biografía de Freud de 1957; sus notas originales aparecen en el cuarto volumen (2008) de la biografía de Mahler escrita por La Grange.

594 Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, p. 359; véase también Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 281-284.

595 Garcia, «Gustav Mahler's Choice», pp. 96-97.

596 Bonaparte en La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 894.

597 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 284.

598 Emanuel E. Garcia, MD, «A New Look at Gustav Mahler's Fateful Encounter with Sigmund Freud», *Journal of The Conductor's Guild*, vol. 12, núms. 1 y 2 (invierno/primavera 1991), p. 32; véase también Jacquelyne Poulain-Colombier, *Presto: le deux patients musiciens de Freud: Le Patient de la Psychanalise,* París, L'Harmattan, 2007.

599 Appignanesi y Forrester, *Freud's Women*, p. 343.

600 Garcia, «A New Look at Gustav Mahler's Fateful Encounter with Sigmund Freud»; La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 921 y *passim*.

601 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 926.

602 Conversación con Norman Lebrecht.

603 Maurice Baumfeld en Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 296.

604 Gustav Mahler, *Mahler's Unknown Letters*, p. 88.

605 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 180.

606 Hans y Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*, Londres, Victor Gollancz, 1978, p. 135.

607 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk,* p. 115.

608 Cadra, *Diarios.*

609 Walter, *Gustav Mahler*, p. 59.

610 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk,* p. 115.

611 Katia Mann, *Unwritten Memories*, p. 65.

612 Mann, *Muerte en Venecia*, p. 2.

613 Lebrecht, *Mahler Remembered*, pp. 287-288.

614 Edward R. Reilly, *Guido Adler and Gustav Mahler, Records of a Friendship*, p. 112.

615 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, pp. 416-417.

616 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 187.

617 *Ibid.,* p. 189.

618 Busoni, *Letters*, p. 181.

619 Nicholas P. y Beverly M. Christy, «Mahler's Final Illness», del Departmento de Medicina del Roosevelt Hospital, y el Colegio de Médicos y Cirujanos de la Universidad de Columbia, Nueva York, 1998 (**http://www.mahlerarchives**. net/ archives/mahlerillness.pdf), pp. 7-8.

620 Baehr, carta a Christy, 17 de noviembre de 1970.

621 Roy Porter, *The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity*, Londres, Harper Collins, 1997, pp. 615-616.

622 D. Levy, «Gustav Mahler and Emanuel Libman: bacterial endocarditis in 1911», *British Medical Journal*, vol. 293 (20-27 de diciembre de 1986), p. 1631.

623 Stuart Feder, *Mahler: A Life in Crisis*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2004, p. 146.

624 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, p. 458.

625 Isaacs, *Gropius*, p. 36.

626 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, pp. 193-194.

627 *Ibid.,* p. 194.

628 *Ibid.,* p. 197.

629 *Ibid.,* p. 198.

630 *Neue Freie Presse*, 2 de mayo de 1911.

631 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 200.

632 *Neue Freie Presse*, 22 de abril de 1911, en Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 272.

633 *Musical America*, 13 de mayo de 1991, en Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, pp. 475-476.

634 Citado por Karpath en La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, pp. 631- 632, nota 84.

635 *Mahler in New York,* libreto de la colección «The Mahler Broadcasts» de la Filarmónica de Nueva York, pp. 105-106.

636 Roman, *Gustav Mahler's American Years, 1907-1911*, pp. 481-482.

637 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*.

638 **http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601088&sid=aNPH-**Gekzv2SU

639 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 199.

640 *Neue Freie Presse*, 12 de mayo de 1911.

641 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, p. 199.

642 *Ibid.,* p. 200.

643 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 1271.

13
DESPUÉS DE MAHLER
(1911-2010)

Quién es quién en Grinzing

Mahler dejó órdenes de que le pincharan el corazón con un instrumento punzante. Aunque parezca extraño, era una costumbre de moda en Viena, donde la gente temía que la enterraran con vida. Poco después Schnitzler cambió su propio testamento, ordenando igualmente que le punzaran el corazón y, como Mahler, que no hubiera ceremonias religiosas ni guardaran luto[644].

La mañana del 19 de mayo, un médico del distrito, el doctor Stenziger, realiza la punción. Después Carl Moll cubrió el rostro con barro para hacerle una máscara mortuoria: «Sublime y de una tranquila belleza», dijo Roller. El cuerpo, vestido con un traje oscuro, fue colocado en un ataúd de metal y vidrio en presencia de Moll, Rosé, Bruno Walter y el cuñado de Alma, Wilhelm Legler. El testamento de Mahler (fechado el 27 de abril de 1904) fue publicado en la edición del sábado del *Neue Freie Press*. Le había dejado todo a Alma.

El lunes 22, a las 4:15 p.m., el ataúd fue sacado de la capilla del cementerio de Grinzing, colocado sobre un coche fúnebre de cuatro caballos y escoltado por hombres vestidos de negro, y montañas de coronas, bajo un cielo encapotado. La Viena cultural acudió en masa junto con muchos amigos de otras épocas, entre ellos Moritz Baumgarten, de Budapest, quien dio a Mahler su primer empleo de verano. Alma no asistió al funeral —«por órdenes del médico», dijo—.

Contrariamente a los deseos de Mahler, hubo una breve ceremonia oficiada por el padre Petrus Fourerius Hellebrand en la iglesia parroquial. Después el cortejo regresó bajo una lluvia torrencial, forcejeando con los paraguas mientras los árboles se doblaban por el viento. Cuando bajaron el ataúd a la fosa, Moll tiró el primer puñado de tierra y Rosé el segundo. «La multitud, aún varios centenares de personas, apenas podía hablar —recordaba Paul Stefan—. La lluvia cesó, se formó un maravilloso arco iris, y el canto de un ruiseñor traspasó el silencio»[645]. «En algún árbol cercano, un pájaro cantaba una vehemente melodía de primavera —escribió Josef Bohuslav

Foerster—. Me recordó la Segunda Sinfonía de Mahler, en la que ... un pájaro solitario, el último de toda la creación, vuela alto, tan alto como las nubes, libre de todo terror y tristeza»[646]. Justo entonces, dijo Bruno Walter, «el sol apareció entre las nubes»[647].

⁂

Arnold Schönberg se fue a su casa y creó dos obras: un cuadro, *El entierro de Gustav Mahler*, en el que aparecen un árbol tempestuoso sirviendo de dosel a la tumba y un hombre calvo de pie entre los enlutados arrodillados; y la última de sus *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 19, un tenue tañido de campanas. «Viena sin Mahler ya casi no es Viena», expresó[648]. Busoni le consiguió un trabajo en Berlín y Moll le pagó los gastos de la mudanza. En su *Harmonielehre* (Tratado de armonía), firmado en julio de 1911, Schönberg canonizó a Mahler como «un mártir, un santo», y en una conferencia que dio en Praga en 1912 declaró: «Pocas veces alguien ha sido tan maltratado por el mundo. Nadie, quizá, peor»[649]. Se creó un culto a su condición de víctima.

Alma estuvo de luto en casa de su madre durante un mes antes de volver a salir, pues decía que Mahler no quería que vistiera de negro simplemente para complacer a los vecinos. «Pronto me vi rodeada de hombres extraordinarios, como antes»[650]. El primero en la cola era Joseph Fränkel, el médico de Nueva York que había atendido a Mahler en su última enfermedad. Se emparejó sucesivamente con un zoólogo, un compositor y un pintor antes de casarse con Gropius y después con el novelista de masas Franz Werfel. A la muerte de Alma, en diciembre de 1964, el cantautor satírico Tom Lehrer compuso una balada, «Alma, Tell Us» («Alma, cuéntanos»), basándose en el obituario que publicó el *New York Times*. Está enterrada en Grinzing, no junto a Mahler, sino en una fila paralela.

Walter dirigió *La canción de la tierra* en Múnich en noviembre de 1911 y la Novena Sinfonía en Viena en junio de 1912. Por razones que no se conocen, *La canción* atraía particularmente a los coreógrafos. Antony Tudor escuchó una interpretación en Londres en 1937 pero, al no poder conseguir la partitura, creó *Dark Elegies (Elegías oscuras)* sobre las *Canciones a la muerte de los niños*. En 1965 Kenneth MacMillan presentó a un bailarín, solo, en *La canción de la tierra*, separado de sus amigos desaparecidos, girando en círculos de oscuridad cada vez más grandes: *ewig... ewig.*

La Novena Sinfonía divide las opiniones en cuanto a su significado: contraataque o derrota. En una carta a su esposa, Alban Berg describe el final como «una especie de resignación —siempre, sin embargo, con

la idea de “el otro lado”»[651]. La última anotación de Mahler en el último compás es *ersterbend* (agonizando), señaló el mahleriano inglés Donald Mitchell. «En este caso las palabras son instrumentos torpes e imprecisos. Cada oyente deberá tomar su propia decisión sobre cómo interpretar —cómo “leer”— esta coda infinitamente conmovedora»[652].

El décimo hombre

Así, la Décima quedó inconclusa. Si la Novena era la última palabra de Mahler, ¿qué podía añadir una Décima? Nadie sabía qué hacer con los pliegos del último verano de Mahler. Alma dijo a Specht que Mahler quería que destruyeran la sinfonía. Pero a finales de la Primera Guerra Mundial, Richard Strauss se quedó «asombrado» al descubrir que el *adagio* (I) y el Purgatorio (III) estaban «completamente terminados, con todas las partes instrumentales escritas con precisión; el boceto podía convertirse en una partitura sin cambiar ni una sola nota»[653]. Alma encargó a su yerno, el joven compositor Ernst Krenek, que preparara la partitura para la interpretación con ayuda de Berg y Franz Schalk. Antes del estreno, que tuvo lugar el 14 de octubre de 1924, Alma publicó un facsímil de una selección de 116 páginas, repletas de los gritos de amor que Mahler le dedicó a ella. Walter estaba furioso. «Ningún compositor —le escribió quejándose— fue más contrario que Mahler a la publicación de una obra incompleta: lo sabe usted tan bien como yo. Lamento enormemente que usted no haya respetado esa aversión, profundamente enraizada en su naturaleza y su obra, y que exponga al público un bosquejo al que faltan las correciones y detalles que sólo el compositor podría haber hecho»[654]. En su reseña del estreno, Decsey señaló: «Tal era la voluntad de Alma Maria, una mujer fascinante, que gobernó a Mahler en vida como lo gobierna estando muerto»[655].

La Décima Sinfonía permaneció latente hasta que, en 1941, un aviador canadiense en Londres, Jack Diether, decidió que había un hombre que podía terminarla. Durante el sitio de Leningrado, escribió a Dimitri Shostakóvich, que rechazó la propuesta tras alegar que «se necesita penetrar profundamente en el mundo espiritual del compositor». Diether compartió el revés tomándose una cerveza con Joe Wheeler, un funcionario de Hacienda y del departamento de auditoría que tocaba en una orquesta los domingos por la tarde en la granja de una viuda, en Essex. Wheeler comenzó a hacer pequeños ajustes a los esbozos que Alma había publicado en facsímil y los probaba con su orquesta de aficionados. No era el único. En Chicago

un empleado de seguros «socialmente torpe», Clinton S. Carpenter, «quería ser visto como la persona que completó la Décima»[656]. Carpenter terminó en 1949; Wheeler, en 1954. En Hamburgo, un alumno de Adorno, Hans Wollschläger, comenzó a trabajar en la Décima pero acabó traduciendo el *Ulises* de Joyce al alemán.

Wheeler probó cuatro versiones con su orquesta de la granja, uno de cuyos miembros era Deryck Cooke, un empleado de la BBC que escribía la programación clásica para la revista *Radio Times*. Cuando se enteró de que el Third Programme[657] estaba planificando un ciclo de sinfonías de Mahler para el centenario del nacimiento del compositor, Cooke propuso un programa radiofónico sobre la desconocida Décima. Para dirigir la orquesta contrató a Berthold Goldschmidt, un alemán emigrado con marcados antecedentes mahlerianos.

El 19 de diciembre de 1960, la versión Cooke-Goldschmidt de la Décima se escuchó en la radio en los hogares ingleses y fue comentada en el extranjero. Desde su casa en California, Bruno Walter, ya senil, volvió a pedirle a Alma que prohibiera la obra[658], y ella, borracha de Bénédictines, prohibió su interpretación. En 1963, Goldschmidt hizo que un amigo mutuo, Harold Byrns, la visitara llevándole una grabación del concierto de la BBC. Cuando Byrns preguntó a Alma por qué se oponía a los proyectos de completar la Décima, ella le respondió que esa sinfonía era una carta privada de Gustav a ella y que no iba destinada a otros oídos. Byrns respondió: «Y supongo que *Tristán* era una carta privada de Wagner...». Tras servirle otro Bénédictine, Byrns le puso la cinta de la BBC y convenció a Alma, que escribió lo siguiente:

> Estimado señor Cooke:
>
> Me ha emocionado tanto esta interpretación que inmediatamente pedí al señor Byrns que la pusiera de nuevo. Entonces me di cuenta de que había llegado el momento de reconsiderar mi decisión anterior de no permitir la interpretación de esta obra.
> Ahora he decidido de una vez por todas darle a usted la plena autorización para continuar con las interpretaciones en cualquier lugar del mundo. Adjunto una copia de mi carta con la misma fecha para la BBC.
>
> Le saluda atentamente,
> Alma Maria Mahler[659].

Para deleite de Cooke, Alma adjuntó otras cuarenta páginas de la partitura para ser completadas. El 3 de agosto de 1964 Alma volvió a escribirle:

> Estimado señor Cooke:

> Espero que haya recibido las páginas —no sé si son importantes. En realidad ésta no es una carta para usted, sino un mensaje para Goldschmidt. Acabo de escuchar su interpretación de la VI sinfonía y sólo quiero que sepa que me parece maravillosa.
> Un saludo cordial.
>
> Atentamente,
> Alma Mahler[660].

Goldschmidt continuó su proyecto dirigiendo en los Proms de la BBC, el 16 de agosto de 1964, lo que Cooke llamó «una versión para la interpretación del esbozo de la Décima Sinfonía»: no es una versión terminada, especificó, sino una representación de «la fase que había alcanzado la obra cuando Mahler murió»[661]. Donald Mitchell, del *Daily Telegraph*, la describió como «una estructura sonora completamente auténtica»[662]. En el *Guardian*, Neville Cardus escribió:

> Estamos, sin lugar a dudas, ante una obra maestra, real y potencial; una obra maestra en sí misma, y también una obra maestra de reconstrucción ... casi todas las frases suenan como la voz inequívoca de Mahler, un genio de su época, que se comunica con la nuestra, que ve en una aterradora profecía la ira por venir[663].

Y ahí, en un mundo racional, habríamos dejado que la sinfonía encontrara su sitio. Pero el arte casi nunca avanza en una línea racional y las objeciones comenzaron a escucharse prácticamente en cuanto se apagó el último acorde. En los pasillos del Royal Albert Hall, Joe Wheeler dijo a un periodista[664] que su versión estaba a punto de ser interpretada en Estados Unidos (en la Manhattan School of Music, en noviembre de 1966), y Erwin Ratz, presidente de la Sociedad Internacional Gustav Mahler, apoyado por el filósofo marxista Theodor Adorno, prohibió internacionalmente la Décima de Cooke por considerarla un acto de vandalismo.

Los directores, desconfiando de la controversia, la evitaron. Leonard Bernstein y Rafael Kubelík excluyeron la Décima de sus ciclos de primeras grabaciones. Lo mismo hicieron Solti, Haitink, Neumann, Maazel, Tennstedt, Inbal, Abravanel y Abbado. La partitura de Cooke fue grabada por Eugene Ormandy, Jean Martinon, Kurt Sanderling, Wyn Morris y el joven Simon Rattle. Cooke murió en 1976, y Wheeler, un año después. La versión de Carpenter fue interpretada en 1983 por la Civic Orchestra de Chicago. Durante los ensayos, un asistente, Remo Mazzetti, hizo su propia versión, que fue grabada en St. Louis, Missouri. El director ruso Rudolf Barshai hizo su intento en los años noventa, seguido de dos italianos, Nicola Sammale y Giuseppe Mazzuca. Todas estas versiones están grabadas. Ninguna es

concluyente. Las diferencias se pueden escuchar, por ejemplo, en el retumbar de una tuba bajo que Cooke inserta al principio del *finale,* donde Mazzetti es más moderado utilizando un contrabajo. Ninguno de los dos parece totalmente acertado.

¿Confundido? Bueno, la de Cooke —editada por los compositores Colin y David Matthews, y publicada por Faber Music— es, con diferencia, la versión más interpretada y en general la más reveladora. La de Carpenter está demasiado influida por la Novena; la de Barshai sugiere cuán oscura habría sonado la sinfonía si la hubiera reconstruido Shostakóvich. En todas las versiones, algunas texturas son inquietantemente ingenuas. Sin embargo, el estrépito inicial de una ominosa caja y la melodía de la flauta sola hacia el final se encuentran entre los efectos más memorables de toda la obra de Mahler. En la última página, donde Mahler le garabateó a Alma: «Du allein weisst was es bedeutet» («Sólo tú sabes lo que significa»), casi no se puede soportar el amor.

Es absurdo que un director del siglo XXI proclame que es imposible tocar la Décima, y es perverso que un biógrafo lamente «la curiosidad —no del todo sana— que ha despertado»[665]. La Décima existe como última palabra de Mahler. Muestra a Mahler en su metáfora favorita, luchando con su ángel, al que no deja ir si no lo bendice. Si la sinfonía revela algo, es que Mahler no se rindió al destino, ni a la depresión por la traición de su esposa, ni a los temores por su salud, ni a ninguna otra fuerza excepto a su misión de componer. En estas últimas páginas superó las veleidades del amor y la vida de una manera de la que sólo Mahler era capaz: con una sinfonía que nos dice que nunca nos demos por vencidos y nos ofrece en su última página inconclusa un rayo de esperanza. Nuestro conocimiento de Mahler nunca será completo si no hemos escuchado su Décima Sinfonía.

⁂

Había oído hablar sobre Berthold Goldschmidt durante años antes de atreverme a acercarme a él. La gente me decía: «Deberías ir a ver al señor Goldschmidt, él sabe todo sobre Mahler», pero yo, con la arrogancia de la juventud, quería descubrirlo por mí mismo. A decir verdad, me amedrentó. El señor Goldschmidt tenía fama de no soportar a los tontos. El *establishment* musical lo había marginado por su lengua cáustica hasta tal punto que sus composiciones no hacían más que acumular polvo en la repisa de su chimenea de Belsize Crescent 13, una casa adosada cerca de Hampstead Heath. Yo no era el único amedrentado. El compositor Thomas Adès vivía al otro lado de la calle y jamás se atrevió a subir las escaleras y tocar el timbre.

En 1988 se iba a estrenar una ópera de Goldschmidt, *Beatrice Cenci*, y fui a visitarlo para que me proporcionara información para un artículo de prensa. En cuestión de minutos, nos olvidamos del artículo y nos hicimos amigos. Tal vez porque él nació el mismo año que mi padre, 1903, o porque yo me crié entre emigrantes alemanes, nos entendimos mutuamente. Yo vivía cerca y lo visitaba a las cuatro de la tarde para tomar café con bizcochos, polemizar y asistir al despliegue de su infalible memoria.

Berthold recordaba haber escuchado el anuncio de la muerte de Mahler cuando tenía ocho años, durante la cena familiar en Hamburgo. «Gott, war der nervös!», exclamó una tía («¡Dios, qué nervioso era ese hombre!»). De alguna manera, la palabra *nervös* le sonó al niño como un cumplido, y el comentario de su tía, como una especie de posesividad, un reflejo de lo que el público sentía por aquel pequeño e intenso hombre. En Berlín, Berthold fue a trabajar a la Ópera del Estado, donde preparaba a cantantes, y tocó la celesta en el estreno mundial de *Wozzeck* de Berg en diciembre de 1926. En febrero de 1932 su ópera *El cornudo magnífico* triunfó en Mannheim y un crítico lo llamó la «esperanza blanca» de la música alemana. Tres años después era un refugiado sin dinero que vivía en un piso sin agua caliente en Londres.

Transcurrió un siglo hasta que una interpretación de su *Ciaccona Sinfonica* en Berlín, dirigida por Simon Rattle, reavivó el interés por su música. Una noche nos encontrábamos sentados en la avenida Kurfürstendamm y le pregunté qué había cambiado en Berlín. «Nada», dijo Berthold.

—¿Qué quiere decir?

—Berlín —dijo sonriendo— siempre fue una ciudad liberal, curiosa y experimental. Los nazis eran una aberración. No podíamos prever el daño que causarían.

—¿Está diciendo que nada ha cambiado?

—Sólo el público. Solía ser sustancialmente judío. Nadie menciona eso.

No sólo en Berlín, prosiguió, sino también en Hamburgo, Múnich, Leipzig y Viena, la clase media judía formaba el núcleo del público de Mahler. No era, de ninguna manera, una mayoría ni una entidad organizada, pero estaba allí cada vez que se interpretaba su música. Mahler debe de haber sabido, como sabían Saul Bellow y Philip Roth en Chicago y Nueva York, que había gente que hacía cola para su próxima obra. Tal vez no la entendieran ni les gustara, pero ellos exigían conocerla como un derecho, como su participación en la historia de él. Ese público fue el que dio confianza a Mahler, en medio

de la oposición racista, para seguir componiendo. Goldschmidt conocía al público y sus respuestas —*Gott, war der nervös!*—, y me enseñó el papel que desempeñó en la psique de Mahler.

A los noventa y dos años, me llamó un día para que fuera a su casa a escuchar, partitura en mano, una grabación de su última obra, un *Rondeau* de diez minutos para violín y orquesta, interpretado por Chantal Juilliet y dirigido por Charles Dutoit. Cautivado por su belleza, lo colmé de halagos y Berthold murmuró: «Bueno, debemos enseñarles lo que puede hacer un judío...».

—¿Qué quiere decir con eso?

—Mataron a tantos de nosotros. Los que hemos sobrevivido debemos demostrar que valía la pena dejarnos vivir.

Caminando de un lado para otro en su salón, discutimos a fondo las obligaciones de los supervivientes, y nos preguntábamos si salvarse como un tizón del fuego conlleva el deber de atestiguar, o si ser judío significa algo más que un accidente genético. Un retrato de Mahler nos miraba fijamente desde la pared, uno de la serie de 1909 en la que aparece cansado de la vida. ¿Era eso lo que intentaba decirnos en la Décima Sinfonía? ¿Demostrarles lo que un judío puede hacer? ¿Lo que un hombre «con un brazo corto», «tres veces apátrida», puede pensar de sí mismo? Berthold Goldschmidt, que creía que sí, murió en su casa un año después, el 17 de octubre de 1996.

La anciana del ático

Una semana después de publicar mi primer libro sobre Mahler, me mudé con mi escritorio a un piso con jardín que quedaba a la vuelta de la esquina. El conserje me dijo que la señora del ático había preguntado por mí. Miré el cartelito del timbre; ponía «Rose». Después, uno de los vecinos dijo: «¿Conoce ya a la señora Rosé?», y los ojos se me pusieron como platos.

Había tres hermanos Rosé, Rosenblum de nacimiento, de Iasi, Rumanía. Dos de ellos, Arnold y Eduard, se casaron con hermanas de Mahler. El tercero, Alexander, fue el que llevó a Mahler y la Filarmónica de Viena a París y costeó la primera interpretación de *La canción del lamento*. Toqué el timbre y fui recibido por la hija de Alexander, Eleanor, nacida en 1894. Me tendió una mano que una vez había cogido la de Brahms. A sus noventa años, Eleanor vivía con dos gatos y la cuidaban los demás vecinos del edificio. Comencé a visitarla con regularidad para tomar una copa de vino con ella y escuchar sus recuerdos, de una claridad meridiana.

Eleanor recordaba la boda de Mahler y conservaba la invitación. «Solía meter su cuchara en mi postre, para ver si sabía mejor que el suyo», me contó. Cuando estudiaba violín, lo observó durante los ensayos de la Octava Sinfonía en Múnich. Eleanor vivió en Berlín en la década de 1920 y en París en la de 1930, y se escondió durante la ocupación hasta llegar a Inglaterra después de la guerra. Calzando unas gastadas zapatillas, me hizo una demostración de cómo Mahler andaba, se sentaba y sostenía su vaso. Recordaba producciones de óperas, chismes viejos, imágenes instantáneas de Mahler y de los que le rodeaban. A veces me llamaba por teléfono y me decía: «No cite lo que le conté anoche».

—¿Por qué no, Eleanor?

—Porque ya no estoy segura de haberlo presenciado o si me lo contó mi madre.

—Pero seguramente ella no le mentía —le dije.

—Eso es verdad; pero no es lo mismo.

—¿Incluso tratándose de un incidente trivial?

—Por supuesto.

—¿Por qué «por supuesto»?

—Porque tenía que ver con Mahler —dijo Eleanor Rosé—. Todo lo concerniente a Mahler tiene que ser correcto hasta el último detalle.

Después de su muerte, en marzo de 1992, a menudo me preguntaba cómo una niña de ocho años pudo asimilar la preocupación de Mahler por los detalles. Cuando la presionaba, Eleanor me decía: «Porque ésa es la verdad». No había nada más que decir. En su mente, Mahler y la verdad eran inseparables.

Me identificaba cada vez más con su respuesta a medida que pasaban los años y nos adentrábamos en una era política de discursos orwellianos en la que cualquier hecho se podía exponer como lo contrario, los países libres podían ser llevados a la guerra con las mentiras de sus gobernantes elegidos y la imagen adquiría prioridad sobre la esencia; en la que un presidente de Estados Unidos podía decir: «Depende de cuál sea el significado de la palabra “es”», y otro dijo: «Cuando hablamos sobre la guerra, en realidad estamos hablando sobre la paz»[666]. Lo que Mahler significó para Eleanor, y a través de ella para mí, fue la adhesión a una verdad firme y no negociable, una verdad que arrojó un láser de rectitud a través de nuestra oscuridad política. A la luz de eso, parecía que valía la pena dedicar mi vida a la búsqueda de Mahler. Mahler era una roca de veracidad en un mar de ilusiones, un idealista entre pragmáticos, un hacedor y también un soñador, un hombre que redimió la verdad de las mentiras. Su música puede significar muchas cosas a la vez, pero no puede equivocarse.

Nos llega desde lejos como la luz al final del túnel, un destino irresistible. ¿Por qué Mahler? Por eso.

⁂

Se tarda veinte minutos en el tranvía 38 desde el corazón de Viena hasta los locales Heurigen en Grinzing donde se beben vinos del año de cosecha propia. El tranvía pasa por delante de la casa natal de Schubert y bordea Heiligenstadt, donde Beethoven se quedó sordo. Nos encontramos en el margen noroeste de la ciudad, el aire es fragante, y el ritmo, sibarítico. Una canción de 1915, compuesta por Ralph Benatzky, «I' muss wieder amal in Grinzing sein» («Quiero estar de nuevo en Grinzing»), se mece en un ritmo de tres por cuatro con pronunciados descensos vocales. Lotte Lehmann, que grabó la canción, recordaba estar sentada «junto a las rústicas mesas, ricos y pobres, viejos y jóvenes por igual, todos unidos por los lazos comunes de la música, las risas y el vino»[667]. El erudito George Steiner dice que «tomar el tranvía a Grinzing» es un coloquialismo amatorio que significa «un acceso anal suave y un tanto respetuoso»[668]. Los vicios de Grinzing siempre han sido suburbanos y mundanos.

En Grinzing nunca pasaba gran cosa y no vivía ninguna persona importante. Los gigantes de Viena, desde Mozart y Schubert hasta Arnold Schönberg, yacen en tumbas de honor en el Zentralfriedhof, el cementerio central. Mahler es el único que reposa en esta periferia.

Me bajo del 38 en Grinzinger Allee y camino por la calle An der langen Lüssen, pasando la Embajada de Albania hasta entrar en el cementerio, con sus apretujadas hileras y sus absurdos edificios. En sepulcros suntuosos se encuentran enterrados miembros de la nobleza menor junto con su eterna vanidad. La lápida de Mahler es una losa de granito con su nombre en la parte superior. «Los que me busquen sabrán quién fui», dijo. Y siempre hay buscadores alrededor, peregrinos de Corea, México o Eslovaquia que no conciben visitar Viena sin buscar a Mahler. Incluso cubierta de nieve, la tumba casi siempre tiene una ofrenda floral y montones de guijarros, el tributo judío tradicional.

¿Qué hace Gustav Mahler en Grinzing, donde no vivió ni murió? Pudo haber reposado entre semejantes, si no en Viena, en Père-Lachaise en París, o entre los judíos de Iglau. Pero quiso ser enterrado en Grinzing porque está cerca de la casa donde cortejó a Alma, que significaba amor. Eligió Grinzing porque está en el campo. Sobre todo, eligió Grinzing porque él no pertenecía a Viena. Incluso muerto, sigue estando afuera. Viena es una fábrica de nostalgia. Mahler rechazaba ser uno de sus productos.

¿Por qué visito la tumba de Mahler? Porque él nos invita a entrar en su vida, nos pide que compartamos sus luchas, sus tormentos, sus dudas, como si fueran nuestros, como lo son a menudo. Y entonces se retira, perdido para el mundo, y nos deja el resto a nosotros. La vida es una lucha, dice Mahler, y el arte no termina con la muerte. No existen soluciones fáciles, ni balas mágicas. La vida sigue y el arte cambia, cada día diferente. Buscar a Gustav Mahler es un camino hacia las pocas cosas por las que vale la pena luchar durante el poco tiempo que pasamos en esta buena tierra. Es el comienzo de una búsqueda del sentido de la vida y, a veces, un final.

---

644 W. E. Yates, *Schnitzler, Hofmannstahl and the Austrian Theater*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1922, p. 42.

645 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, p. 119.

646 Foerster, *Der Pilger*, p. 706.

647 Walter, *Gustav Mahler*, p. 65.

648 Auner, *A Schönberg reader*, p. 96; traducción diferente en La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 1260.

649 Lebrecht, *Mahler Remembered*, p. 315.

650 Alma Mahler, *Mein Leben*, p. 66.

651 Alban Berg, *Letters to his Wife*, p. 147.

652 Mitchell, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, p. 503.

653 Specht, *Gustav Mahler*, p. 300; citado en Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies*, p. 297.

654 Walter, *Bruno Walter, Briefe 1894-1962*, p. 204.

655 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 1459.

656 Obituario, *Chicago Tribune*, 26 de diciembre de 2005.

657 Una emisora clásica de la BBC, antecesora de Radio3. *[N. de la T.]*

658 Walter, *Bruno Walter, Briefe 1894-1962*, pp. 371-372.

659 Carta con matasellos del 8 de mayo de 1963, citada en la introducción de Cooke a la segunda edición de la partitura de la Décima Sinfonía, Faber Music/AMP, 1989.

660 Fotocopia del archivo de Norman Lebrecht.

661 Cooke, *op. cit.*

662 *Daily Telegraph*, 15 de agosto de 1964.

663 14 de agosto de 1964.

664 Peterborough, *Daily Telegraph*, 17 de agosto de 1964.

665 La Grange, *Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)*, p. 1453.

666 Bill Clinton, testimonio ante el gran jurado, 17 de agosto de 1998; y George Bush, 18 de junio de 2002.

667 *Songs of Vienna*, Columbia Records, 1941.

668 *Guardian*, 19 de abril de 2008, «Review», sección de los sábados, p. 11.

Tercera parte

¿El Mahler de quién?

14
UNA CUESTIÓN DE INTERPRETACIÓN

El whisky de Lenny

Un domingo por la tarde, en 1985, después de firmar discos durante una hora en el Barbican Hall de Londres con su segundo whisky doble, Leonard Bernstein despidió a sus guardaespaldas para sentarse conmigo y dos amigos ante la partitura de la Novena de Mahler, que acababa de dirigir. Uno de mis amigos se estaba preparando para dirigir la sinfonía por primera vez.

Estábamos de pie alrededor de su mesa, donde un cigarrillo se consumía en el cenicero. Lenny abrió la partitura por la página donde entran el arpa, la trompa y los violonchelos. Desde este trémulo pasaje, y en casi todas las demás páginas, la música estaba salpicada de anotaciones de colores hechas por el director. En general, él no era de esos maestros que planifican las interpretaciones como si fueran campañas militares. Nos había enseñado otras partituras de Mahler que no mostraban ninguna anotación; sin embargo, en ésta no podía evitarlo. En la última página escribió: «¡Ten el coraje de permanecer en 8!», como si un director, agotado, pudiera perder el empuje durante la gradual conclusión. «¿Por qué tantas anotaciones?», le preguntamos. Lenny aspiró profundamente otro cigarrillo. «Mahler —dijo exhalando expansivamente— fue un gran director que estrenó la mayoría de sus obras y nos mostró cómo quería que sonaran. Ésta no llegó a dirigirla. Ésta la escribió para mí.»

Aunque el comentario parecía asombrosamente vanidoso, contenía una importante verdad. Mahler fue uno de los directores de más recursos de todos los tiempos. «Cuando escuchas a Mahler dirigir, sientes como si nunca antes hubieras escuchado música», escribió un admirador en 1896[669]. Sus oyentes experimentaban «la pura confesión de un gran hombre» y observaban «el dolor en la sonrisa con la que Mahler agradecía nuestros aplausos»[670]. Dirigía con una conciencia de la imperfección mortal y hacía cambios constantemente a sus propias obras; de hecho, mandó incluso reimprimir la Quinta Sinfonía, entre otras, con numerosos cambios. «Me gustaría publicar revisiones de mis partituras cada cinco años», le dijo a Bruno Walter[671]. Cada una de las obras propias que dirigió —que fueron todas salvo la Novena, la

Décima y *La canción de la tierra*— tiene una cantidad ingente de anotaciones. El compositor posminimalista John Adams afirma:

> Cuando uno abre una partitura de Mahler, no puede evitar maravillarse con la profusión de detalles y especialmente con las constantes súplicas verbales que acompañan las anotaciones, advirtiéndonos y luego instándonos («¡no correr aquí!», «¡contener repentinamente!», «¡tocar con un sonido grande, pero no metálico!»). Es casi como si estuviera detrás de uno, susurrando, gritando, sollozando, marcando con el pie durante toda la interpretación. Uno se da cuenta de que este hombre era un director. Aunque la música es difícil y supone un reto, nunca es imposible[672].

Las discrepancias entre lo que Mahler escribió, lo que fue impreso y lo que realmente hacía dirigiendo son tan enormes, que cuando una especialista vienesa, Renata Stark-Voit, cotejó en 2001 la edición impresa de la Segunda Sinfonía con dos de los manuscritos de Mahler, encontró no menos de trescientas diferencias solamente en el tercer movimiento. Mahler era, por una parte, un preciosista que intentaba no dejar nada al azar y, por otra, un soñador en busca de una perfección inalcanzable. Reconociendo estas limitaciones, dio licencia a los directores para que utilizaran su discreción al interpretar sus obras. «Si después de mi muerte, algo no suena bien —le dijo a Otto Klemperer—, cámbialo. No sólo tienes el derecho sino también el deber de hacerlo»[673]. Él mismo ajustaba obras de otros compositores, manipulando las sagradas escrituras de Beethoven y reorquestando sinfonías de Schumann, al que Mahler consideraba un aficionado en cuanto a instrumentación. Aunque los cambios que realizó en las obras de Beethoven eran para su uso propio —«cuando yo dirijo, me hago responsable de ellos»—, Mahler quería compartir sus revisiones de las obras de Schumann y le dijo a Alma: «Son valiosas, haz que las impriman»[674].

Mahler esperaba que los directores fueran flexibles e intuitivos al interpretar su música. Se habría burlado de las presunciones modernas que señalan que la fidelidad y el estilo histórico son preferibles al impulso y la emoción, y se habría reído ante la multitud de tesis doctorales en las que se discute si debe haber dos, tres o cinco golpes de martillo en el *finale* de su Sexta Sinfonía. El director es quien debe decidir. Todo lo que Mahler dijo e hizo en relación a su música da a entender que hay más de una manera de leer la obra, y que el director debería seguir su fantasía en lugar de la fidelidad literal.

En este sentido, Bernstein era muy similar al tipo de maestro de Mahler. En la Novena Sinfonía que le escuché dirigir ese domingo por la tarde en 1985, Bernstein distendió los *tempi* y la dinámica, estirando el *finale* casi hasta la inercia y sus últimos compases casi hasta lo

inaudible. A veces el fraseo era desigual, como también el equilibrio interno; sin embargo, no había nada caprichoso en la interpretación. Más bien, Bernstein seguía algún tipo de ímpetu interno que me convenció de que esa obra no podía escucharse de otra manera ese día. El tempo de su interpretación era notablemente diferente del de sus grabaciones de Berlín y Nueva York, que también diferían mucho entre sí. También era diferente del disco que grabó unas semanas después con la misma orquesta, la del Concertgebouw. Era mahleriano en su impulso, osadía y contradicción.

Sin embargo, también era mahleriana una interpretación de *La canción de la tierra*, dirigida por Pierre Boulez en el mismo ciclo de aquella temporada: austera, clínicamente detallada y emocionalmente contenida. Boulez me dijo que cuanto más amplio era el gesto en Mahler, mayor era la probabilidad de que el resultado fuera «vulgar» (tal vez se refería a Bernstein). Las dos interpretaciones, la de él y la de Lenny, eran diametralmente opuestas y, sin embargo, cada una plasmaba un aspecto auténtico de un compositor que una vez dijo: «Lo mejor de la música no se encuentra en las notas»; y también: «La esencia de cualquier interpretación es la exactitud». ¡Quién lo entiende!

El director Ernst Lert, que escuchó a Mahler dirigir muchas veces, escribió que este tenía una personalidad dividida entre el compositor, que exigía exactitud, y el director, que buscaba libertad de expresión[675]. Si aceptamos esta teoría, la noción de una interpretación perfecta de Mahler se convierte en algo imposible, y cada versión de su música no es más que un pequeño paso en una eterna evolución. Esto no significa que un director de Mahler haya de ser un psicoanalista en activo o un gran filósofo. De hecho, algunas de las interpretaciones más convincentes que he escuchado en mi vida han sido de directores cuyos conocimientos, y a veces intelecto, eran limitados. Una selva de mitos ha crecido en torno a la interpretación de la música de Mahler, y aquí conviene despejar un camino a través de las creencias populares más extendidas.

Para ser un gran director de Mahler hay que ser judío

Walter y Klemperer eran judíos, igual que Bernstein; pero Mengelberg, su mayor admirador contemporáneo, no lo era, ni tampoco Henry Wood ni Dimitri Mitropoulos, pionero de su música en Inglaterra y Estados Unidos; ni Rafael Kubelík, el primero en grabar un ciclo de Mahler, ni Adrian Boult, defensor de Mahler en la BBC. Cualquier director que reivindique su judaísmo como una cualificación para dirigir la música de Mahler es un fraude que se condena a sí mismo.

Hay que ser centroeuropeo

Efectivamente, ayuda a entender todas esas exclamaciones en alemán que aparecen en la partitura, pero los italianos Carlo Maria Giulini, Claudio Abbado y Riccardo Chailly han producido versiones excelentes de Mahler, como también lo han hecho el finés Esa-Pekka Salonen, el francés Pierre Boulez, el ruso caucásico Valery Gergiev y otros.

Hay que ser muy culto

Mahler lo era, ¿y qué? Klaus Tennstedt, uno de los directores de Mahler más alentadores, rara vez leía un libro; Georg Solti recurría a las páginas financieras para estimular su cerebro, y a Eugene Ormandy no le interesaba nada fuera de la sala de conciertos.

Hay que ser muy viejo

Simon Rattle tenía veinticinco años cuando se hizo famoso con la Décima Sinfonía. Salonen tenía más o menos esa edad cuando comenzó su carrera internacional con la Tercera de Mahler, igual que el venezolano Gustavo Dudamel con la Quinta.

Hay que ser un experto en sinfonías

Maurice Abravanel, que dirigió uno de los primeros ciclos, era un hombre de música de teatro. Un aficionado neoyorquino, Gilbert E. Kaplan, ha dado buena cuenta de la sinfonía «Resurrección».

Hay que dirigir las obras completas...

Klemperer nunca tocó la Quinta ni la Sexta, y sin duda odiaba la Tercera. Walter evitaba la Séptima y se desenamoró de la Octava. Mengelberg inventó el ciclo de Mahler como un recurso de mercadeo en 1920, pero ningún director debería tener que interpretar una música en la que no crea completamente.

... e intactas

Hermann Scherchen, un director apasionado de Mahler, hizo grandes cortes en sus históricas grabaciones de la Quinta Sinfonía, como también hizo Paul Kletzki en la Primera. La primera verdad en la interpretación de Mahler es que no hay absolutos, ni reglas irrevocables.

Existe una grabación de Mahler tocando su propia música, pero hay que tratarla con cuidado. La tarde del 9 de noviembre de 1905, cuando volvía a casa desde Berlín, donde Oskar Fried había dirigido una interpretación demasiado rápida de la «Resurrección», Mahler se detuvo en Leipzig para examinar el nuevo modelo de pianola Welte-Mignon. En este instrumento, las teclas del piano perforan agujeros en un rollo de tela conectado a electrodos en un baño de mercurio. El rollo, reproducido en papel reforzado, registraba con bastante exactitud lo que el artista había tocado —no sólo las notas y *tempi,* sino las variaciones de intensidad del sonido—. En una época de gramófonos chirriantes, los rollos y pianolas Welte-Mignon eran populares tanto en las casas como en los vestíbulos de grandes hoteles y transatlánticos. Gabrilowitsch, Josef Hoffmann, Alfred Grünfeld, Ernst von Dohnányi y Eugen d'Albert se encontraban entre las muchas estrellas que precedieron a Mahler en Welte-Mignon; pronto les seguirían Busoni, Edvard Grieg y Richard Strauss. Camille Saint-Saëns visitó los estudios dos días después que Mahler. Para 1914, Welte-Mignon tenía un catálogo de 2.500 rollos y un estudio en la Quinta Avenida de Nueva York. Diez años después fueron desplazados por las grabaciones electrónicas, mucho más baratas y de mejor calidad.

Mahler se sentó ante la pianola esa tarde de noviembre y grabó cuatro rollos antes de coger el tren nocturno a Viena. Dos eran canciones: «Ging heut Morgen» (tema inicial de su Primera Sinfonía) e «Ich ging mit Lust»; los otros dos eran reducciones del *finale* de su Cuarta Sinfonía y el comienzo de la Quinta. Al final de la sesión escribió «mi asombro y admiración» en el libro de visitas.

Las dos canciones revelan una presencia fuerte, un pianista de dedos rápidos y encantadora delicadeza. En el *finale* de la Cuarta Sinfonía el sonido es comedido, tal vez por respeto a la reunión celestial. Sólo en el comienzo de la Quinta Sinfonía obtenemos un indicio de lo que Mahler puede haber extraído de una orquesta. Toca prosaicamente las fatídicas notas iniciales, como si un policía llamara a la puerta para entregarnos una multa leve, y la melodía adquiere una pátina de indecisión, tropezando a veces de una nota a la siguiente. Pero la repetición se vuelve impaciente, enfática, y una vez que llega al segundo tema, en el minuto cinco del rollo, la ejecución de Mahler se vuelve impulsiva, y la música enloquece. Está deseando quitar las palabras de en medio para seguir con la historia. Sus dedos ya no son suficientemente rápidos, no le molestan las notas erradas. Tiene que desplegar una sinfonía y nada debe interponerse en su camino. El hecho de que Mahler aprobara ese rollo al escucharlo dice

algo sobre sus prioridades en una interpretación sinfónica: que el total es más que la suma de las partes, y que un cambio espontáneo de ánimo siempre se merece una oportunidad.

Mahler dirigió la Quinta Sinfonía tres veces en el mes siguiente. Su interpretación en la pianola puede considerarse un reflejo de su estilo en el podio, pero sólo en términos generales. No es un modelo a imitar. Cualquier orquesta que intentase tocar a esas velocidades se estrellaría en cuestión de diez minutos. Los rollos de pianola son un truco, un juguete, apenas un indicio. Estas interpretaciones han sido transferidas a CD a diversas velocidades, generalmente incorrectas. La edición más fiable es la de The Kaplan Foundation, publicada por Pickwick Records (1993).

Los directores que asistieron a las interpretaciones de Mahler nos proporcionan una segunda indicación de cómo quería él que sonara su música. Oskar Fried fue instruido por Mahler para la Sinfonía «Resurrección» y, en 1924, fue el primero en grabar una obra de Mahler. El sonido de las cuerdas es seco, áspero y turbio; los solistas tienen un gorjeo ornitológico y los coros están desafinados. Dicho esto, la interpretación es muy osada, comenzando con un tempo imposible de mantener y desarrollando un gran dramatismo. Mahler dijo que Fried era «un rayo de esperanza», y Anna Mahler apreciaba mucho su manera de dirigir[676]. Esta versión de la Segunda Sinfonía por la orquesta de la Ópera del Estado de Berlín con las solistas Gertrud Bindernagel y Emmy Leisner (Polydor, 1924) es, como mínimo, una referencia profesional indispensable.

Nadie observó a Mahler más de cerca que Bruno Walter, cuyos discos, comenzando con *La canción de la tierra* con los solistas Kerstin Thorborg y Charles Kullmann (Columbia, mayo de 1936), son hitos. Walter difiere en casi todos los aspectos de Otto Klemperer, que conoció a Mahler durante menos de cinco años pero encontró una afinidad simbiótica con su lado demoníaco. La mayoría de los discos de Klemperer aparecieron cuando ya era bastante mayor, pero cada uno actúa como contrapeso a la excesiva cortesía de Walter. «El doctor Walter es un moralista —dijo Klemperer con mucha ironía—. Yo soy un inmoralista.» Juntos representan las polaridades de la naturaleza de Mahler. Willem Mengelberg, el seguidor holandés de Mahler, hizo una grabación importante. Leopold Stokowski, que asistió al estreno de la Octava en Múnich y la estrenó en Estados Unidos en 1916, es otro director que grabó obras de Mahler y lo escuchó dirigiendo en persona. Sarah-Charles Cahier fue la única cantante de la compañía de Mahler que grabó su música, lamentablemente demasiado tarde: su voz es inestable en «Urlicht» y «Estoy perdido para el mundo»

(Ultraphon, Berlín, 1930).

¿Qué se puede deducir del testimonio de estos testigos presenciales? Algo sobre las cualidades que Mahler buscaba en la interpretación: intuición, espontaneidad y temeridad, además de mucho intelecto, una preparación meticulosa y el reflejo de las emociones. Constituye una serie de opuestos dentro de la cual los directores deben hacer algunas elecciones personales difíciles.

Antes de considerar unas dos mil grabaciones publicadas, conviene señalar que no todos los caminos conducen a Mahler. Los directores que obvian la ironía crean una farsa. Los que niegan las emociones —una tendencia favorecida en una época por artistas tan distinguidos como Bernard Haitink y Christoph von Dohnányi— pasan por alto un ingrediente esencial. Los que reinsertan la descartada «Blumine» en la Primera Sinfonía (Rattle, Ozawa) o suavizan los momentos ásperos (Karajan, Mutti) contradicen la intención del compositor. Los que interpretan obras de Mahler con instrumentos históricos, sin vibrato (Norrington, Herreweghe), contradicen la visión del mundo del compositor. Hay muchas cosas inadmisibles en Mahler: éstas son tan sólo algunas de las peores.

Ningún director tiene todas las respuestas en cuanto a Mahler, y ningún estuche que contenga todas las sinfonías dirigidas por el mismo director satisfará a las mentes curiosas. Dicho esto, un camino coherente en Mahler puede mejorar nuestra comprensión de una manera que no puede hacer una interpretación aislada. Los dos primeros ciclos completos, de Kubelík y de Bernstein, adoptan extremos opuestos. Kubelík, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, tiende a la refinada moderación, a veces hasta tal punto que un oyente distraído puede perderse momentos culminantes, otras veces con tanta belleza que anula sufrimientos subyacentes. Bernstein, con la vigorosa Filarmónica de Nueva York, alcanza las grandes explosiones a expensas de algunas sutilezas en un ciclo impulsado por un nervioso entusiasmo y un fervor apostólico. Las dos integrales se complementan en tantos aspectos que uno puede llegar a pensar que abarcan todo el espectro de Mahler, cuando en realidad cada una representa tan sólo un rincón de las posibilidades interpretativas de su música. Georg Solti iguala a Bernstein en entusiasmo pero sin su simbiótica inspiración, mientras que Giuseppe Sinopoli y Pierre Boulez abordan la música desde una perspectiva clínica que ofrece mucha perspicacia y poca emoción. El combustible Klaus Tennstedt impacta los oídos con una espontaneidad empática. Entre los ciclos más tardíos, David Zinman en Zúrich e Ivan Fischer en Budapest viraron hacia la cuidadosa moderación de Kubelík, mientras que Simon Rattle

y Riccardo Chailly buscan las explosiones controladas. Claudio Abbado en Lucerna logra crear largos períodos de elevación meditativa. Todos estos ciclos toman un camino muy personal hacia Mahler: profundamente sentido y demasiado individual para ser una visión definitiva. Mientras me dirijo a la imprenta, llega la noticia de que en 2010-2011 Vladimir Ashkenazy graba un nuevo ciclo de Mahler en Sídney, Australia.

Un compendio de grabaciones de Mahler por la Filarmónica de Nueva York, publicado en 1998, reúne conciertos de alto voltaje y variedad dirigidos por Mitropoulos, Stokowski, Tennstedt, Walter, Barbirolli y William Steinberg, entre otros. Puede que sea la única integral de Mahler que nunca agotará el interés inteligente.

Las sinfonías[677]

Sinfonía núm. 1 en Re menor
Estreno: Budapest, 18 de noviembre de 1889

De todas las obras de Mahler, ninguna sostiene semejante diversidad de interpretaciones. Para Bruno Walter es una obra elegíaca; para Georg Solti, una erupción juvenil; para Rafael Kubelík, una prolongación del folclore del siglo XIX, y para Klaus Tennstedt, una descarga de deseo sexual. La primera grabación, de **Dimitri Mitropoulos** al frente de la Sinfónica de Minneápolis en noviembre de 1940 (Columbia), sigue siendo convincente. Mitropoulos, un griego solitario y calvo que trabajaba por primera vez en los Estados Unidos, se enfrentó a una orquesta que no había grabado nada en una década y unos administradores que se negaban a gastar 12.000 dólares en una sinfonía que nadie iba a comprar. Renunciando a sus propios honorarios, Mitropoulos comenzó con una languidez engañosa, desarrollando el impulso gradualmente y la tensión por ósmosis. Dirigió la difícil marcha fúnebre/fiesta de borrachos justo según las órdenes de Mahler, sin excesivo refinamiento, y el *finale* como un revolcón explosivo. Aunque el sonido está apretujado en mono, pocas interpretaciones son tan incisivas y enérgicas como la de Mitropoulos.

Klaus Tennstedt hizo la mejor de sus tres grabaciones en Chicago, en mayo de 1990 (EMI), una interpretación publicada en DVD y CD que muestra al máximo sus excentricidades en el podio. El primer movimiento es cinco minutos y medio más lento que el de Mitropoulos, pero la concentración nunca decae, y la Orquesta Sinfónica de Chicago es tan hábil como una patinadora olímpica: se

niega a tocar con tosquedad en el funeral pero lo hace en cambio con sordidez, un efecto inesperado que demuestra una deslumbrante aptitud.

Georg Solti se volvió loco con la Orquesta Sinfónica de Londres en 1964 (Decca), feroz en el *finale*. Su segunda grabación en 1983 con la Sinfónica de Chicago está menos lograda. Leonard Bernstein, con la Filarmónica de Nueva York y la orquesta del Concertgebouw, cambia de táctica sin previo aviso ni razón. Hermann Scherchen (RPO, 1955) es un extremista del tempo.

Bruno Walter, en el extremo opuesto del espectro, tipifica la tendencia elegíaca. Su grabación de 1961 con la Orquesta Sinfónica de Columbia, en Hollywood, es sumamente nostálgica y preferible en todos los aspectos a la que hizo en Nueva York en 1950. Este regreso a los lugares de antaño es entrañable.

Rafael Kubelík (1968, Deutsche Grammophon/DG), cuyo padre tocó en Viena la noche en que Mahler conoció a Alma, evoca paisajes de Iglau y sonidos del bosque con mucha fidelidad, a expensas de un poco de misterio. La Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera tiene una flexibilidad fascinante, y la banda es sorprendentemente tosca. Más que sus compatriotas checos Karel Ancerl, Václav Neumann y Libor Pesek, Kubelík y sus músicos de Múnich —muchos de ellos exiliados checos— consiguen una cualidad autóctona. La grabación que realizó Kubelík en 1954 con la Filarmónica de Viena (Decca) es menos segura.

Paul Kletzki, fugitivo de Hitler y Stalin, destaca el elemento *klezmer* judío en sus grabaciones con la Filarmónica de Israel (1954) y la Filarmónica de Viena (EMI, 1961). En ambas interpretaciones, y sin ninguna razón aparente, Kletzki elimina veinticuatro compases del *finale;* a pesar de ello, las grabaciones son valiosas por su perspicacia y su hermoso fraseo. Eliahu Inbal, un director israelí, exagera la melodía *klezmer* con la Orquesta de la Radio de Frankfurt (Denon, 1985) en una versión que por lo demás es neutra.

Entre los muchos que pecan por exceso de belleza o blandura se encuentran Bernard Haitink (Ámsterdam, 1972; Berlín, 1987; Chicago, 2009), Riccardo Muti (Filadelfia, 1984), Charles Mackerras (Liverpool, 1991), David Zinman (Zúrich, 2006) y Jonathan Nott (Bamberg, 2008). La potencia de John Barbirolli (Manchester, 1957), Zubin Mehta (Nueva York, 1982) y Lorin Maazel (Viena, 1985) es sin duda preferible. Erich Leinsdorf (Boston, 1962) y Carlo Maria Giulini (Chicago, 1971) logran líneas claras y desafío emocional. Valery Gergiev (Orquesta Sinfónica de Londres, en vivo, 2008) es impetuoso y estructuralmente incoherente.

En octubre de 2009, el venezolano **Gustavo Dudamel** interpretó la Primera de Mahler en su primer concierto como director musical de la Filarmónica de Los Ángeles. Dudamel tenía veintiocho años, la edad que tenía Mahler cuando compuso la obra. Ésa fue la primera partitura que estudió con su maestro, José Antonio Abreu, y había estado dirigiéndola desde que tenía diecisiete años. Un fenómeno internacional, preparado por Abbado, Rattle y Barenboim, Dudamel fue recibido en Los Ángeles con guirnaldas, grandes carteles y un sobrenombre: «the Dude» («el Tipo», «el Tío»). Sólo faltaba saber si hacía honor a su apodo. Su concierto inaugural (DG, DVD) despejó mis dudas. La interpretación de Dudamel es a la vez enérgica y milimétricamente exacta en sus ritmos. Desde los relucientes La armónicos, crea una atmósfera más bien de impulso metropolitano que de misterio del bosque, pero el tempo es estimulante y explosivo en el *finale*. La marcha fúnebre es notablemente fiel al estilo expresivo. Lo único que falta es el último matiz, que probablemente llegará con la madurez. Su versión es, en todo momento, irresistible sin sugerir nunca una innovación conceptual.

Pierre Boulez (Chicago, DG, 1999) ignora obstinadamente el significado subjetivo y ofrece una presentación analítica de gran claridad y superficialidad, un Mahler deshumanizado que sin embargo vale la pena escuchar por su objetividad. A Mahler no le habría importado. La libertad que concedió a los intérpretes se puede medir en la diversidad de duraciones de la Primera Sinfonía, que abarca desde los cuarenta y cuatro minutos y treinta y dos segundos de Igor Markevich (Turín, Rai, 1954) hasta la hora con cincuenta y tres segundos de Tennstedt[678].

Sinfonía núm. 2 en Do menor, «Resurrección»
Estreno: Berlín, 13 de diciembre de 1895

La Segunda y Octava Sinfonías desafían los límites de la grabación, tanto por su tamaño como por la dirección. No es fácil hacer que la banda fuera del escenario suene como si estuviera dentro y tocando encima del resto, y sus intercambios con la orquesta generalmente no están bien manejados. Sin embargo, existen cuatro interpretaciones en mono que son muy valiosas. **Fried** (Berlín, 1924) fue el primero en grabarla. **Ormandy** (Minneápolis, 1932) se estremece de emoción y miedo. **Walter,** a su regreso a Viena en **1948,** desata una guerra entre el sentimentalismo y la ira, casi irreconocible en la laxitud del primer y tercer movimientos; sus solistas, Maria Cebotari y Rosette Anday, están terriblemente desafinadas. En Nueva York, 1958, predomina su yo más fluido con las solistas Emilia Cundari y Maureen Forrester.

Existen seis grabaciones de **Otto Klemperer,** la mayoría de ellas en vivo y dos que son irresistibles. En el Holland Festival de **1951,** con Kathleen Ferrier y Jo Vincent como solistas, los *tempi* se enlazan ajustadamente y el canto es formidable. Klemperer, desatendiendo a su nervioso maestro Fried, ejerce un fluido control del tempo y contiene la exaltación espiritual. Su grabación de 1963 para EMI, en cambio, resulta demasiado estricta, y el canto de Elizabeth Schwarzkopf y Hilde Rössl-Majdan, demasiado estéril. El concierto grabado en Múnich en **1968** (EMI) con Heather Harper y Janet Baker como solistas es intenso, absorbente y numinoso; la mejor grabación de Klemperer.

De las tres grabaciones de **Leopold Stokowski,** la de **1974** para RCA en el Walthamstow Town Hall con la Orquesta Sinfónica de Londres, Brigitte Fassbänder y Margaret Price es un fascinante ejemplo de espectacularidad. El tempo inicial es muy pausado, casi tedioso, pero el hombre que dirigió la orquesta en *Fantasía* de Walt Disney no pierde nuestra atención incrementando la tensión gradualmente hasta que clama por una catarsis. Los instrumentos fuera de escena suenan demasiado fuertes y cercanos, y el impulso es constante. El tiempo está en manos de un maestro y nadie se va antes de que aparezcan los créditos.

La primera de las tres grabaciones de **Bernstein** con la Filarmónica de Nueva York, en septiembre de **1963,** pertenece más al cine de reestrenos que a la gran pantalla. Al igual que Solti, Bernstein inicia la sinfonía con pies de plomo y toma la primera indicación *schnell* a una velocidad supersónica. Las velocidades y texturas están dilatadas, unidas en un mensaje más grande: aguante y todo será redimido. Las solistas Lee Venora y Jennie Tourel son apáticas, y el coro es rígido, pero el clímax parte el cielo en dos. Ninguna de las grabaciones posteriores, con la Sinfónica de Londres en 1973 y Nueva York en 1987, logra la misma explosión; tal vez pierda demasiado tiempo con los pequeños detalles.

Georg Solti (Sinfónica de Londres, 1966; Chicago, 1980) produce espectáculos sonoros de impacto inmediato pero de interés efímero. **Claudio Abbado** (DG, 1992), en su tercer intento, obtiene una ejecución voluptuosa de la Filarmónica de Viena con un tempo muy parecido al del compositor. La «Resurrección» ha sido una obra que le ha abierto puertas a Abbado en su carrera, y nada de lo que hace en ella es irreflexivo. Sus solistas son Cheryl Studer y Waltraud Meier, con el coro Arnold Schönberg. Una cuarta grabación, con solistas discretos, en Lucerna (2003) (DG, DVD), fue realizada poco después de recuperarse de un cáncer de estómago y sugiere un trasfondo

autobiográfico que emociona cuando se escucha por primera vez, pero resulta trivial a la segunda.

La grabación que realizó **Gilbert E. Kaplan** en 1987 con la Sinfónica de Londres, en Cardiff, hizo época porque era obra de un aficionado. El disco de Mahler más vendido de todas la épocas, que además incluía una partitura y otros materiales, transmite una sensación de evento importante, complejidad de detalles y cierta falta de elasticidad en las transiciones de rápido a lento. La siguiente grabación de Kaplan con la Filarmónica de Viena en **2003** (DG) incorpora las revisiones finales de Mahler. Dejando de lado a los solistas, discretos, logra exactitud, entusiasmo y belleza. Se acerca tanto como cualquier disco ha de acercarse a la fidelidad textual absoluta —yo lo sé porque estuve en las sesiones de grabación—.

Kubelík subestima la «Resurrección». Mariss Jansons (Oslo, 1990) es demasiado educado, Maazel (Viena, 1983) es aburrido, y Rattle (Watford, 1986), engreído. La grabación de Václav Neumann con la Filarmónica Checa ratifica la velocidad rápida con dos solistas magníficas, Eva Randova y Gabriela Benackova. La integral de Antoni Wit para Naxos (Katowice, 1993) está caprichosamente fraseada y ejecutada. La interpretación de Zubin Mehta en la cima del Monte Masada en 1989 es un lamentable ejemplo de alardeo político.

Entre las grabaciones del siglo XXI, la de Gergiev (Sinfónica de Londres, en vivo, 2008) tiene unas solistas temblorosas y carece de una línea clara, mientras que la de Christoph Eschenbach en Filadelfia (Ondine, 2008) es pesada y desigual. La versión de Riccardo Chailly, grabada en Ámsterdam en 2002, es segura y convincente. La de **Adam Fischer** en Budapest (**2006**) es muy enérgica y delicadamente detallada, con Brigitte Rennert y Lisa Milne. Boulez es dramático pero seco al frente de la Filarmónica de Viena (DG, 2006).

Giuseppe Sinopoli (DG, 1985), con la Philharmonia, no dejó que la «Resurrección» se elevara. Maestro de ópera y licenciado en psicología, Sinopoli analizó demasiado la música sinfónica. Su ciclo de Mahler está lleno de rarezas injustificadas. En el «Urlicht», donde el espíritu comienza a elevarse, Sinopoli frustra las expectativas y desalienta la fe. El *finale* parece Los Álamos: un montón de científicos desplazados buscando la fusión nuclear. Mahler sobrevive a la distorsión, pero yo necesito un rato para recuperarme del anticlímax de Sinopoli.

Una grabación de concierto de **Klaus Tennstedt,** publicada en 2010 (LPO Live) y más larga que ninguna, con noventa y cuatro minutos, impone una tensión apasionante y una creciente sensación de terror. Estirando las texturas, Tennstedt revela detalles internos como

huellas dactilares en la investigación de un crimen, apoyados en el gruñido de los bajos como sospecha. Hacia el final del primer movimiento, la evidencia es apabullante, y sin embargo el misterio sigue sin resolverse, tal vez insoluble. Por más lento que sea el desarrollo de la sinfonía, la concentración y la convicción nunca decaen. Las solistas Yvonne Kenny y Jard Van Nes y el Coro Filarmónico de Londres entran a la señal de un suspiro. El clímax es nada menos que una revelación.

Sinfonía núm. 3 en Re menor
Estreno: Krefeld, 9 de junio de 1902

La Tercera Sinfonía fue casi la última obra de Mahler en ser grabada en disco, y desde entonces se ha grabado muy pocas veces. Ni Walter ni Klemperer interpretaron una obra que consideraban inmadura, y otros directores se tropiezan en el primer tiempo. Si se deja pasar la ironía del falso tema de Brahms, el primer movimiento fracasa. Directores tan expertos como Haitink, Solti, Bernstein, Tennstedt, James Levine y Kent Nagano han bajado de golpe su nivel. Kubelík (DG, 1967) sobrevive tras una fachada de ingenuidad rústica. A Rattle (EMI, 1997) le falta poder; Bernstein (1967, 1988) es, en el fondo, un niño urbano.

Con un *adagio* de media hora como *finale,* el director debe mantener una línea de fuerza y belleza. Jascha Horenstein (Croydon, 1970) acertó. Horenstein fue un refugiado ruso que vivió en Berlín entre las dos guerras y grabó canciones de Mahler ya en 1927; su temperamento voluble truncó su carrera, pero con sus conciertos de Mahler en Londres durante los años sesenta se ganó admiradores de culto, y su grabación de la Tercera marcó un hito, a pesar de la anémica ejecución de la Filarmónica de Londres y las voces de un descuidado coro de niños; Norma Procter es la sofisticada contralto. A lo largo de sus noventa minutos, los sonidos e ideas cautivan nuestros oídos, como si estuvieramos escuchando a Sócrates dando un discurso junto al lago.

La interpretación de **Sir John Barbirolli** y la Orquesta Hallé para la BBC (Manchester, **1969**) entusiasma al comienzo, irradia misterio en la canción de Nietzsche (solista: Kerstin Meyer) y calienta las manos como la lumbre en un maravilloso *adagio*. Su principal rival es una espléndida lectura hecha por **Erich Leinsdorf** para RCA con la Orquesta Sinfónica de Boston en **1966**. Su ironía es mordaz; el misterio, velado (solista: Shirley Verrett), y el *finale,* conmovedor.

Neeme Järvi (Glasgow, 1992) estropea algunos tramos idílicos con un fraseo irregular. Hermann Scherchen (Leipzig, 1960) hace

pequeños retoques y cortes. Gary Bertini (Colonia, 1985) logra un *finale* encantador después de recorrer un largo camino hasta llegar allí. Esa-Pekka Salonen (Los Ángeles, 1988) comenzó su carrera con la Tercera de Mahler pero evita las inflexiones irónicas y generalmente es demasiado brillante y alegre. La versión moderna que hay que tener es la serena y veraniega de Abbado del Festival de Lucerna de 2007, publicado en DVD (se puede ver un fragmento en YouTube). Una cinta inédita de la BBC de la interpretación de Berthold Goldschmidt con la Sinfónica de Londres en 1960, estreno radiofónico de la sinfonía en el Reino Unido, contiene en el cuarto movimiento un *glissando* ascendente en el oboe, con la indicación *wie ein Naturlaut* (como un sonido natural), que inmediatamente le da sentido a un pasaje difícil. **Abbado,** junto con Rattle y Benjamin Zander (Telarc, 2004), es uno de los pocos que observan este singular y significativo detalle.

La primera grabación que se hizo de la Tercera de Mahler sigue siendo una de las más logradas, dirigida por el hijo de un banquero de origen londinense, **F. Charles Adler,** que ayudó a Mahler con el estreno de la Octava Sinfonía. Alma Mahler escribió unas notas al programa para la edición de 1952, pero, después de tres años en las tiendas, el disco desapareció. Adler capta tanto la textura como la arquitectura de la obra. La ironía es cáustica; la inocencia, entrañable, y el «extasiado *adagio* de Amor», justo como lo describe Alma. Adler, que murió en Viena en 1959 a los setenta años, era un mahleriano de nacimiento. La Orquesta Sinfónica de Viena toca con esmerada atención. Hilde Rössl-Majdan es la contralto, y el Coro de Niños de Viena y el coro de la ópera difícilmente se pueden mejorar. La grabación fue reeditada en un CD del sello Conifer en 1997.

Sinfonía núm. 4 en Sol mayor
Estreno: Múnich, 25 de noviembre de 1901

El primer problema son los cascabeles del inicio. ¿Son para establecer un tempo o es que las Navidades están a la vuelta de la esquina? **Mengelberg** (noviembre de **1939**), con la Orquesta del Concertgebouw y la solista Jo Vincent, comienza con unos cascabeles bastante rápidos, y luego ralentiza las cuerdas hasta una parada chirriante para volver otra vez al galope. Cada vez que repite el pasaje, aumenta la velocidad una marca de metrónomo, retando a los músicos a seguir su coche desbocado. El tercer movimiento *adagio* es emocionalmente pobre, pero el *finale* es divertido como un libro infantil y está hermosamente cantado.

La solista puede asegurar el éxito de la obra o destrozarla. La primera grabación, dirigida eficazmente por el **vizconde Hidemaro**

Konoye en Kawasaki, en mayo de 1930 (Denon CD, 1988), es descarrilada por los turbios gorjeos de la soprano Eiko Kitazawa. **David Oistrakh** dirige un concierto ejemplar en Moscú en 1967, sólo para encontrarse con los chillidos de Galina Vishnevskaya. En su grabación de 1986 en Ámsterdam, Bernstein opta por emplear, sin una buena razón, a un niño soprano —inocente, quizá, pero el timbre no es el adecuado—. Renée Fleming tiene demasiada voz para ser creíble en la grabación de Abbado en Berlín en 2005. Elisabeth Schwarzkopf, con Klemperer (EMI, 1962), es cuestión de gustos: muchos la encuentran fría y calculada, lo contrario de ingenua.

Bruno Walter, con la Filarmónica de Nueva York, en mayo de 1945 en el Carnegie Hall, empleó a una soprano amateur, Desi Halban; pero Desi era la hija de la cantante-amante de Mahler, Selma Kurz, y, aunque luchando por superar a la orquesta, cantó con seguridad y serenidad en lo que Walter consideró que sería «un punto de referencia para la próxima generación de jóvenes directores»[679]. En otras tomas Walter dirige a Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf, Maria Stader y, la más dulce de todas, **Hilde Güden** y la Filarmónica de Viena en un concierto de 1955, publicado por DG en 1991.

Lisa della Casa, pájaro cantor donde los haya, es la que asegura el éxito de la reprimida versión de **Fritz Reiner** con la Orquesta Sinfónica de Chicago en 1958, y Lucia Popp es perfecta para Tennstedt en 1982. Dawn Upshaw brilla para Dohnányi (Cleveland, 1992), como lo hace Felicity Lott para Franz Welser-Möst (Londres, 1988) en una lectura de exuberancia juvenil debilitada por un *adagio* demasiado lento.

Entre las voces menos aptas se encontraban Reri Grist (Bernstein), Kathleen Battle (Maazel) y Sylvia Stahlman y Kiri te Kanawa (ambas con Solti). Horenstein, entre ruidos de obras en las calles de Londres, es aplastado por la riqueza vocal de Margaret Price. El disco que George Szell grabó en 1965 con la Orquesta de Cleveland y Judith Raskin está desprovisto de emoción, al igual que el de Herbert von Karajan (Berlín, 1979, con Edith Mathis) de penetración conceptual.

Entre las interpretaciones más tardías, Chailly (Ámsterdam, 1999, Barbara Bonney) y Zinman (Zúrich, 2006, Luba Orgonasova) ofrecen lecturas ejemplares con un sonido lúcido. **Daniele Gatti,** con la Royal Philharmonic Orchestra y Ruth Ziesak en 1999 (RCA), adopta un tono ligero e ingenioso, lleno de sorpresas incidentales. Boulez, en Cleveland (DG, 2000, Juliane Banse), no tolera bromas, y su *adagio* refleja más angustia que placer.

El concierto que dio **Benjamin Britten** de la Cuarta con la Orquesta Sinfónica de Londres, en Aldeburgh (1961), es más osado en

las curvas que cualquier compás de Mengelberg y está lleno de pequeñas intuiciones de compositor. Muchas de las revelaciones se encuentran en el primer movimiento; en el medio Britten se decanta por la tranquilidad rural. La solista, Joan Carlyle, es una institutriz como Ellen Orford, pero la interpretación en su conjunto es cautivadora y el disco incluye media docena de canciones de Mahler dirigidas por Britten con Anna Reynolds y Elly Ameling.

Sinfonía núm. 5 en Do sostenido menor
Estreno: Colonia, 18 de octubre de 1904

La Quinta Sinfonía es una prueba de fuego que detecta muchas debilidades. La primera exposición separa las orquestas buenas de las mejores, y la experiencia de la ambición. La grabación de Kyrill Kondrashin con la Orquesta Sinfónica de la Unión Soviética, realizada en 1974, se resquebraja en la primera nota de trompeta. La Orquesta Sinfónica de Utah de Maurice Abravanel no está a la altura, mientras que las interrumpidas frases de Wyn Morris (IMP, 1973) revelan un eterno defecto en su empresa intermitentemente atractiva. Morris, admirador de Wilhelm Furtwängler, trató de expresar más de lo que los músicos podían captar. Benjamin Zander obtiene un sonido magnífico de la Philharmonia (Telarc, 2001), pero sacrifica la línea narrativa por un agudo contraste. Charles Mackerras fracasó (Liverpool, 1990) con una trompeta que suena como una bocina y velocidades que son estrictamente peatonales.

Esta sinfonía también separa a los especialistas de los generalistas. Herbert von Karajan y Daniel Barenboim utilizan la Quinta para presumir de sus brillantes secciones de metales en Berlín y Chicago. Karajan, un nazi impenitente, rehuyó la música de Mahler hasta que se hizo famosa. Barenboim odiaba a Mahler cuando era joven y, más tarde, intentó «purificar» la música eliminando su «vulgaridad» y «preconceptos extramusicales»[680]. Ambas grabaciones contienen banalidades descaradas. Christoph von Dohnányi (Cleveland, 1989) desarrolló una irrelevante meditación brahmsiana en el segundo movimiento.

Bruno Walter fue el primero en grabarla (Nueva York, febrero de 1947, CBS) y también fue el más rápido: una hora y dos minutos. Walter no escatima calidez, incluso en un *adagietto* de siete minutos y cuarenta y tres segundos, y su entrada del *finale* suena casi como una transición de Beethoven. Su versión, a falta de un contraataque de Klemperer, es un punto de referencia. El *adagietto* de Mengelberg (EMI, 1928) se ajusta a la velocidad estimada por Mahler de siete minutos, pero es probable que lo hayan acelerado para que cupiera en

el disco.

Hermann Scherchen, con la orquesta de la Ópera de Viena en 1952 (Westminster/DG), es titubeante al principio pero construye gradualmente un mundo de temores y fantasías evocadoras de los terrores y fiebres nocturnas de Mahler. Modernista autodidacta, Scherchen estrenó obras de Schönberg, Berg, Webern y Karl Amadeus Hartmann. Su futurismo revela otra faceta de la Quinta, complementaria a la visión retrospectiva de Walter, y es una piedra angular del pensamiento interpretativo (no confunda esta grabación con los conciertos de 1962 y 1965 en Milán y París, en los que Scherchen hizo cortes drásticos en los movimientos tercero y quinto). El principal discípulo de Scherchen es Pierre Boulez, cuya lectura de 1997 (Viena, DG) es notable por su contención.

Rudolf Schwartz, superviviente de Auschwitz y maestro de Simon Rattle, condujo una interpretación de muchísima personalidad y variable ejecución (Orquesta Sinfónica de Londres, 1959), extremadamente rápido en el *adagietto* (7:26) y hábil mezclando hilos dispares para formar temas significativos. **Simon Rattle** (EMI, 2002) programó esta sinfonía para su noche inaugural como jefe de la Filarmónica de Berlín en septiembre de 2002, creando exquisitos efectos instrumentales, desde el arpa hasta la trompa, y produciendo un timbre más delgado que Karajan (1973), Haitink (1989) y Abbado (DG, 1993).

La versión de Kubelík es placenteramente bucólica. Bernstein (DG, 1989) conduce rápido y lento a la Filarmónica de Viena, en contraste con su grabación de Nueva York (CBS, 1963), llena de movimiento. **Georg Solti,** una olla de presión en Chicago (Decca, 1970), está contento, relajado y muchas veces silencioso en el último concierto de su vida, Zúrich, 13 de julio de **1997** (Decca).

La grabación de **John Barbirolli** con la New Philharmonia (EMI) fue un éxito de la noche a la mañana, a pesar de algunas notas interrumpidas que tuvieron que reemplazarse en la reedición. Descendiente de italianos y con acento *cockney,* JB confió en el instinto visceral para la interpretación. Realizó esta grabación en tres días, en julio de 1969, en el Watford Town Hall, cerca de Londres, al tiempo que luchaba contra la depresión y la adicción al alcohol; un año después murió. La interpretación es alegre, enérgica, lírica, de tono dulce y familiar. Al comenzar el *finale,* la orquesta suena como si estuvieran paseando un domingo por el parque. El disco fue reeditado en la colección GROC: grandes grabaciones del siglo. Lo es.

Klaus Tennstedt, con la Filarmónica de Londres, el 13 de diciembre de **1988** (EMI), no se guardó nada. Recuperándose del

tratamiento contra el cáncer, dirigió desenfrenadamente, rompiendo corazones y reventando pulmones. El acontecimiento desafía el análisis; la emoción lo es todo. Lo que se escucha en el disco es la edición de dos conciertos: el primero fue ovacionado, el segundo más tranquilo. Como compromiso, es menos satisfactorio que cualquiera de las dos interpretaciones en vivo, a las que asistí, pero los ritmos de danza son orgánicos y el calor podría abrir un agujero en el muro de un banco. Tennstedt en vivo —también en la colección Mahler de la Filarmónica de Nueva York— es indeleble.

Chailly (1998), Abbado (Lucerna, 2004) y Zinman (2007) son eslabones en la cadena de interpretaciones. Gustavo Dudamel y su Orquesta Juvenil Simón Bolívar de Venezuela (DG, 2007) logran un entusiasmo visceral mediante contrastes exagerados. **Markus Stenz** (Oehms, 2009), con la Orquesta Gurzenich de Colonia, que estrenó la sinfonía bajo la batuta de Mahler, maneja una intrigante fusión de carácter moderno y tradición rústica.

En septiembre de 1999, un chat en internet sobre Mahler informó sobre una «notable interpretación» de una orquesta juvenil en Colonia, la Junge Deutsche Philharmonie. Editado por un sello privado, Laurel Records, el disco se vendió de boca en boca hasta agotarse y después un sello holandés, Brilliant, lo distribuyó masivamente. El director era **Rudolf Barshai,** violista del Cuarteto Borodin. Después de abandonar Rusia en 1976, Barshai trabajaba como director invitado internacional. Con setenta años, Barshai aportó mucha experiencia a la energía desvergonzada de la orquesta juvenil, cuyos músicos no le temían al riesgo ni se reservaban nada. Sus *fortissimi* son más fuertes que los de la Orquesta de Chicago con Solti, y sus arcos son más amplios y lustrosos que los de la Filarmónica de Viena. Al *adagietto* le falta patetismo, pero muestra el amor a flor de piel. La Quinta Sinfonía es una obra de un hombre adulto encaprichado con una muchacha. Esta interpretación capta a la perfección el elixir de la escurridiza juventud.

Sinfonía núm. 6 en La menor
Estreno: Essen, 27 de mayo de 1906

Lo primero que hay que fijar es el orden de los movimientos. Mahler publicó la sinfonía con el orden *allegro-scherzo-andante-finale,* pero durante los ensayos para el estreno en 1906 invirtió los movimientos centrales, *andante-scherzo.* La partitura fue reeditada y Mahler dio otros dos conciertos con ese orden, *andante-scherzo,* su última palabra. En 1919 Willem Mengelberg tenía dudas y le preguntó a Alma, quien le respondió: «Primero *scherzo,* después *andante*». Caprichosa, e

indiferente a las exquisiteces musicales, no proporcionó ninguna fuente que apoyara su respuesta. Sin embargo, Mengelberg tomó su palabra como una orden e interpretó la obra con el orden *scherzo-andante* en su Festival Mahler de 1920[681]. Fried y Walter siguieron interpretando primero el *andante,* y Alma, en sus memorias, se refiere al *scherzo* como el tercer movimiento. La coherencia nunca fue su fuerte.

En 1963, un musicólogo prepotente, Erwin Ratz, cofundador de la Sociedad Internacional Gustav Mahler (IGMG), publicó una edición crítica de la partitura con el orden *scherzo-andante,* reivindicando a Alma, Walter, Mengelberg y Adorno como autoridades. La nueva edición, que se publicó justo cuando comenzaba el resurgimiento de Mahler, se convirtió en la versión estándar. Los directores, que no suelen investigar más allá de la página impresa, adoptaron el orden *scherzo-andante,* exceptuando honorablemente a Simon Rattle.

A finales del siglo, un nuevo editor de la Sociedad Internacional Gustav Mahler, Reinhold Kubik, rebuscó en los archivos y descubrió que Ratz había cometido un fraude presentándole a la anciana Alma información falsa y ocultando una carta de Walter que afirmaba el orden *andante-scherzo* como el correcto. En 2004, Jerry Bruck, un neoyorquino especialista en Mahler, señaló que «no existe ningún documento en el que conste una instrucción escrita o verbal de Mahler a sus amigos, socios, otros directores o sus editores indicando su intención de volver a adoptar el primer orden *(scherzo-andante)* de estos movimientos». Kubik añadió que Ratz se había metido en una «maniobra semiconsciente para engañarse a sí mismo». La publicación de estos descubrimientos[682] y un artículo de Gilbert Kaplan en el *New York Times*[683] persuadieron a la mayoría de los maestros de que aceptaran el orden *andante-scherzo* como la última intención de Mahler. El compositor David Matthews[684] y el biógrafo Henry-Louis de La Grange siguieron argumentando que el primer orden, *scherzo-andante,* tenía musicalmente más sentido. Una nueva edición crítica de la Sexta Sinfonía que refleja la última voluntad de Mahler, *andante-scherzo,* está siendo publicada por C. F. Peters en 2010.

Todas las grabaciones realizadas antes de 1963 siguen el orden *andante-scherzo;* cabe destacar a Mitropoulos, que estrenó la sinfonía en Estados Unidos en presencia de Alma, F. Charles Adler y el admirable **Eduard Flipse,** con la Filarmónica de Rotterdam (Philips, 1955). A partir de 1963, la mayoría de las grabaciones siguen el orden *scherzo-andante;* un caso vergonzoso fue el orden *andante-scherzo* de Barbirolli, que fue invertido por los editores de EMI, presionados por Ratz. La grabación de **Dimitri Mitropoulos** (Filarmónica de Nueva

York, edición especial) es absolutamente espantosa cuando reaparece el primer tema en el *scherzo,* después del *andante,* un argumento decisivo para el orden *andante-scherzo.* Rattle, en vivo en Berlín en 1987 (Filarmónica de Berlín, edición especial) y en 1989 con su Orquesta de la Ciudad de Birmingham (EMI), es enérgico pero no suficientemente áspero; demasiado bondadoso para expresar la amenaza del *finale* irremediablemente sombrío, un movimiento que Furtwängler describió como «nihilista», y Karajan (Berlín, 1977), «el más desolador de toda la música sinfónica».

George Szell (Cleveland, 1967) no era de los que evitan dar malas noticias. En vivo desde el Severance Hall, machaca los ritmos de marcha durante más de media hora, proporcionando un paréntesis de alivio en el *andante* antes de volver a sumergirnos en la incurable melancolía del *finale*. La única desventaja es un cierto antropomorfismo, una sugerencia de que Szell está disfrutando del horror. La misma orquesta toca con más calidez y menos terror bajo la batuta de Christoph von Dohnányi (Decca, 1992).

Jascha Horenstein ofreció una recreación excelente de la Sexta en 1966 con una orquesta muy pobre de Estocolmo (Unicorn, 1989), y otra mejor tocada pero menos incisiva en 1968 en Bournemouth (BBC Legends). Bernstein, que comprendía bien la obra, se acercó más a su oscuro corazón cuando la grabó en Nueva York en 1967 que cuando lo hizo en Viena en 1988. Kubelík es rápido; Haitink, lento y pesado. Michael Gielen es más bien demasiado sentencioso con la orquesta SWR —Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg— (Hänssler, 2002), mientras que Michael Tilson Thomas le infunde un inevitable aura de última noticia al grabarla en San Francisco pocos días después de los ataques del 11 de septiembre en Nueva York (Avie, 2002). Zinman (Zúrich, 2008) desarrolla la sinfonía desde una base demasiado pausada hasta un *finale* demasiado hermoso. **Mariss Jansons,** a menudo cohibido en los estudios, ofreció una emocionante y majestuosa interpretación en vivo con la Sinfónica de Londres en **2002**, llena de brío y osadía. El concierto que grabó con la orquesta del Concertgebouw en 2004 suena un poco sobreensayado.

En la versión de Pierre Boulez (Viena, 1995) el análisis es patológico, estira cada sonido como las entrañas en la mesa de un médico forense. Boulez puede expresar emoción, pero no furia. Valery Gergiev expresa ira y poco más con la Sinfónica de Londres (LSO Live, 2008). **Klaus Tennstedt,** por instinto, lo hace prácticamente todo bien. Los ritmos se van aproximando desde lejos hasta amenazar nuestro espacio personal. El *andante* se convierte en una extensión del *adagietto* de la Quinta Sinfonía, su ternura nos suaviza para los

terribles golpes del *finale,* golpes mortales de tambor a los que nadie sobrevive. La versión que hay que tener es la del concierto en el Royal Festival Hall, en noviembre de **1991** (EMI); la grabación realizada en estudio es menos estremecedora. La grabación en vivo de un BBC Prom en 1983 (Medici Arts) tiene una atmósfera tensa pero no está tan bien grabada.

El director del instinto

He visto cómo muchas vidas cambiaron por Mahler, pero ninguna tan decisivamente como la de Klaus Tennstedt. Hijo de un músico de orquesta de la ciudad sajona de Halle —«la cuna de Händel», nos recordaría—, Tennstedt creció en la Alemania nazi, resentido por las prohibiciones y centrado en su carrera musical. Después de rescatar cadáveres de la tormenta de fuego de Dresden, llegó a ser concertino en la orquesta de Halle y tenía buenas ofertas como solista, hasta que un extraño bulto entre dos dedos de su mano izquierda acabó con su carrera. A Kurt Masur, que dirigía la orquesta de Halle en 1948, «con Klaus como concertino de los primeros violines y su padre de los segundos», le conmovieron su torpeza, su romanticismo y su insoportable desamparo. Masur, futuro director de la Filarmónica de Nueva York, iba por la vía rápida, mientras que Tennstedt deambulaba sin rumbo y deprimido. «Su madre solía decirle: Klaus, ¿por qué no eres más como Kurt?»[685], cuenta Masur. A los 21 años, Klaus tenía un matrimonio fracasado, una hija que alimentar y una carrera destrozada. Lucía su inseguridad como insignia al mérito.

Tambaleándose de un podio a otro, en medio de una nube de alcohol, amor y dudas, pasó del segundo teatro de la ópera de Dresden a la ciudad costera de Schwerin. Tennstedt perdió a su única hija, que se suicidó, y se volvió loco de dolor. Odiaba el comunismo y no le importaba que se supiera. Era una bala perdida, un peligro para sí mismo y para los demás. En marzo de 1971 Masur convenció al gobierno de Alemania del Este para que lo dejaran salir del país con su segunda esposa, Inge: «Les dije que no se estaba haciendo ningún bien a sí mismo ni a nosotros».

Sin amigos y con cuarenta y cinco años, Tennstedt se fue a Suecia y de allí a Alemania Occidental, donde encontró trabajo en Kiel, en la costa norte del país. «Pensé que quizá me llamarían un día de Mannheim o Wiesbaden —dijo—, pero nunca de Hamburgo o Múnich»[686].

La casualidad llevó a un cazatalentos a Kiel. La Orquesta Sinfónica

de Toronto estaba buscando directores invitados en 1973 a raíz de la muerte repentina de Karel Ancerl. Después de aterrizar en Hamburgo una noche que tenía libre, el manager de la orquesta, Walter Homburger, enfiló a toda velocidad la autopista para, en dos horas, llegar a una Séptima de Bruckner en Kiel. Impresionado, contrató a Tennstedt para Toronto e invitó al agente de Seiji Ozawa a su debut. Ozawa lo llamó al día siguiente para fijar una fecha. «¿Qué le gustaría dirigir?», le preguntó. «¿Quiere decir que puedo elegir?», respondió Tennstedt ahogándose.

«Estaba muy asustado —dijo, recordando su ensayo en Boston—; nunca estuve seguro de poder convencerles.» Llamó a Inge para decirle que volvía a casa. «Ve a por todas», le contestó ella colgando el teléfono. El concierto fue explosivo. «Bruckner-Tennstedt-BSO-Una vez en la vida», fue el titular del *Globe*. Antes de concluir esa semana, Tennstedt estaba en la lista de los más buscados de todas las grandes orquestas. Con cada concierto se ponía más nervioso. «A menudo parece una cigüeña borracha», reseñó la revista *Time*[687]. Harold Schonberg lo describió en el *New York Times:* «Se agachaba, bailaba, apuñalaba, golpeaba»[688]. Ante la Orquesta de Filadelfia se echó a llorar. «¿Quién soy yo, un músico de provincias —se preguntaba a sí mismo—, para dirigir a estos estupendos intérpretes, músicos que sólo tocan con los más grandes?» Ante la Filarmónica de Berlín se presentó completamente borracho. Al cabo de un año, tuvo una crisis nerviosa y volvió arrastrándose a su piso en Kiel para observar los transbordadores del Báltico entrando y saliendo de la bahía.

«Fue entonces cuando comenzó mi amor por Gustav Mahler», señaló. Leyendo la biografía de Mahler, lloró con los sentimientos del compositor por la muerte de su hija, mientras pensaba: «Yo también había tenido una vida complicada». «Hablaba sobre el agujero negro que era la vida sin su hija —dijo una buena amiga—. Se despertaba cada mañana con un deseo: poder verla de nuevo. Gracias a Mahler le encontró un sentido a su vida»[689].

Después de dirigir por primera vez un programa de Mahler con la Orquesta Filarmónica de Londres, lo nombraron director musical, en sustitución de Georg Solti. La respuesta del público fue electrizante. Tennstedt solía entrar en el Royal Festival Hall en medio de una enorme ovación y al final estallaban gritos de alegría y alivio. «Veo sus manos y sus labios tornarse azules en el concierto», dijo el primer chelista, Bob Truman[690]. Una cantante del coro, Janice Morley, recuerda:

> En mi inexperta opinión, su técnica de batuta era un poco caprichosa (no parecía marcar el compás en absoluto) y no tenía el evidente carisma de algunos de

> nuestros directores más atractivos. Sin embargo, yo (y muchas de mis colegas sopranos) sencillamente lo adoraba. En parte era porque parecía tan vulnerable ... Sorprendentemente, tratándose de un gran director de orquesta, tampoco parecía ser ególatra en absoluto[691].

Cuando hablaba de Mahler, Tennstedt gesticulaba con sus grandes y torpes manos, se tiraba de las orejas, jugaba con mechones de pelo y, sin previo aviso, abría los brazos de par en par, poniendo en peligro los adornos de la casa. «No todos pueden dirigir Mahler», refunfuñaba. Fuera del escenario, encendía un cigarrillo cada seis minutos. «Recuerdo una vez que estuve con Klaus en un restaurante chino en Leicester Square —cuenta Masur—. Estábamos muy contentos y él fumaba y fumaba. Entonces le dije: Klaus, tienes un talento y un deber. Intenta cuidar de tu salud. Y él me respondió: pareces mi madre»[692].

En 1985 le diagnosticaron cáncer, estando de gira por Estados Unidos, a raíz de una molestia en la garganta durante un concierto en Filadelfia. Pasó por una intervención quirúrgica y después radioterapia. El pronóstico era bueno, pero su confianza estaba destrozada. Dimitió como director musical en 1987, se fracturó un brazo en un ensayo en Carnegie Hall y levantó la batuta por última vez ante una orquesta juvenil en Oxford en la primavera de 1995. Klaus Tennstedt murió en Kiel en enero de 1998, a los 71 años.

Sus últimos conciertos fueron actos de sacrificio humano, una rendición del yo. Su primer ciclo de sinfonías de Mahler, grabado en los estudios de Abbey Road, es impresionante; el segundo, tomado de conciertos en vivo, es abrumador. El comienzo de la Sexta Sinfonía proclama su idea de que Mahler predijo dos guerras mundiales y un holocausto. «Marchaba alrededor de la mesa después de cenar, demostrando el ritmo del paso militar», dijo un amigo. Los riesgos que corría durante los conciertos no podían asegurarse. Después de un estático *adagietto,* de catorce minutos, se metía en un santiamén en el vertiginoso *finale* mientras limpiaba sus gafas tranquilamente con un pañuelo, dirigiendo a la orquesta con la visión borrosa y el ritmo de su rodilla derecha.

Tennstedt, el menos intelectual de todos los hombres —lo más sesudo que encontré en su apartamento fueron algunos volúmenes del *Reader's Digest*—, decía que Mahler era cuestión de instinto. Se burló de la «öffentliche Wichserei» («masturbación pública») de las conferencias tipo «cómo-cuándo-dónde» de Leonard Bernstein[693]. Una vez le pregunté si estaba predestinado a amar la música de Mahler por haberse criado bajo el régimen de Hitler, cuando su música estaba racialmente *verboten*, y bajo el comunismo, que restringía la

exuberancia expresiva. «¡Quatsch!» («¡Tonterías!»), gritó Klaus, resistiéndose al análisis.

La angustia siempre estaba a la vuelta de la esquina. Los alemanes del Este sólo le permitían visitar dos veces al año a su anciana madre y la tumba de su hija. Llevaba sus emociones a flor de piel. Su presencia sudorosa, impetuosa y desgarbada dejó impasible al público alemán, pero el director más importante de Alemania, el pulido Herbert von Karajan, lo trató con respeto hasta que Tennstedt señaló imprudentemente los errores que Karajan cometió en una grabación de Strauss, después de lo cual se cortó la comunicación. Nunca logró poner sus propios intereses profesionales por encima de la verdad musical.

Klaus Tennstedt era imprevisible, un alma marcada con sufrimiento mahleriano, mitigado ante mis incrédulos ojos. Dirigía como si Mahler estuviera vivo, tan actual como un noticiero nocturno. «Mahler —dijo— no compuso para su época, sino para la nuestra. Mahler —repetía a menudo— es cuestión de vida o muerte.»

Sinfonía núm. 7 en Mi menor
Estreno: Praga, 19 de septiembre de 1908

Arnold Schönberg captó la Séptima en cuanto la escuchó por primera vez, y también lo hizo **Hermann Scherchen** (Orquesta de la Ópera Estatal de Viena, **1953**). Al escuchar a Oskar Fried dirigir la sinfonía en Berlín el año en que Mahler murió, a Scherchen le entusiasmó

> la música poderosamente confesional del primer movimiento, las dos secciones de música nocturna tan extrañamente ensimismadas, el más salvaje de los *scherzos* y el «descarado» *finale* americano con su contenida ternura vienesa. La enorme amplitud de la visión sinfónica de Mahler se abrió ante mí sin nigún esfuerzo: nada era demasiado largo, nada demasiado insignificante, nada demasiado importante en esta sinfonía de ochenta minutos[694].

Scherchen nunca volvió a escuchar la obra hasta que la grabó, cuarenta años más tarde, en una interpretación de una claridad lineal cautivadora. Scherchen realizó cinco grabaciones: Viena, 1950, 1953, 1955, 1960, y Toronto, 1965. Las dos primeras (Orfeo y Westminster) son fundamentales.

Leonard Bernstein parte con la Filarmónica de Nueva York en 1967 en una búsqueda de mundos perdidos llena de fantasmas y telarañas. La Séptima de Mahler contiene algunas de las percepciones más creativas de Lenny, una aventura paranormal que se vuelve más profunda en las *Nachtmusiken* y más oscura en un enérgico *rondo-finale*. Su segunda grabación (DG, Nueva York, 1986) es caprichosa.

Su apóstol Michael Tilson Thomas se atasca demasiado en sus huellas (RCA, 1997).

Hans Rosbaud (Berlín, 1953), el rival más inmediato de Scherchen, ofrece una interpretación modernista, con los puntos fuertes estructurados y sutiles. Michael Gielen sigue con bastante rigidez la misma línea (orquesta SWR, 1993). **Kubelík** entrelaza el amor y la pérdida en una recreación reconfortante (Radio de Baviera, 1968). La mano firme de **Haitink** con la Filarmónica de Berlín (Philips, 1995) es a la vez libre en cuanto a fantasía y explícita en detalles; se encuentra entre las grabaciones más útiles para seguir la obra con la partitura.

Horenstein (BBC Legends, 1969) no encuentra la soledad de la noche en la inmensidad del Royal Albert Hall. La Orquesta Hallé de Barbirolli (BBC Legends, 1960) no parece estar bien alimentada. Klemperer (EMI, 1968) tarda cien minutos en interpretar una sinfonía que dura ochenta de media —o setenta en el caso de Scherchen—. La versión de Tennstedt (EMI, 1993) es fascinante durante tramos bastante largos, pero no llega a completar realmente la idea. Abbado (DG, Chicago, 1984) crea un ambiente encantador, eludiendo las sombras de la obra, mientras que el sombrío inicio de Chailly en Ámsterdam no atrae al oído (Decca, 1995). Michael Halasz, director titular de la Ópera de Viena, obtiene una respuesta idiomática de la Orquesta de la Radio Polaca (Naxos, 1994) y una excelente segunda *Nachtmusik*, aunque las texturas por lo demás son variables. Rattle y la Orquesta de Birmingham (EMI, 1991) son buenos en las sonoridades más particulares, pero los ritmos de danzas se pegan en el suelo. La Séptima es la menos comercial de las sinfonías.

Sinfonía núm. 8 en Mi bemol mayor
Estreno: Múnich, 12 de septiembre de 1910

Casi irrealizable en concierto, la «Sinfonía de los mil» casi nunca resulta creíble en disco. Leopold Stokowski, quien estrenó la sinfonía en Estados Unidos en 1916, desplazando a la batalla de Verdún como noticia de primera plana en los periódicos de Filadelfia, grabó un concierto en 1950 en el Carnegie Hall con la Filarmónica de Nueva York en una acústica demasiado seca para transmitir su carácter monumental.

Horenstein (BBC Legends), igualmente histórico, fue grabado en un concierto, en marzo de 1959, con el que comenzaba el ciclo del centenario de Mahler de la BBC. Ninguno de los músicos, incluyendo al director, había tocado esta sinfonía con anterioridad, y la energía que liberan es palpable. El dramatismo se desarrolla gradualmente en cada una de las partes, y la última entrada coral, «Alles vergängliche»,

tiene el carácter angelical que buscaba Mahler. La orquesta es la Sinfónica de Londres, los coros son aficionados y entre las solistas se encuentran Kerstin Meyer y Helen Watts.

Mitropoulos (Orfeo) clausuró el Festival de Salzburgo de 1960 con la Filarmónica de Viena, coros completamente profesionales y Hilde Zadek y Hermann Prey entre los solistas. El canto coral es devoto, pero el sonido es creíble gracias a la cuidadosa colocación de los micrófonos de Radio Austria. La gigantesca pasión del griego es irreducible. Murió dos meses después, durante un ensayo de la Tercera de Mahler en La Scala.

Bernstein inauguró el Avery Fisher Hall con la Octava, en septiembre de 1962, con un concierto más entusiasta que las irregulares y poco iluminadas sesiones de Londres en 1966 (ambas para Columbia) o que su ataque en Salzburgo en 1975 (DG). A **Tennstedt** le faltó energía en el estudio (EMI, 1986), pero era como un niño con tres fiestas de cumpleaños cuando se le dejaba a su aire en la sala de conciertos. En sus ensayos con la orquesta sola, escuché el esqueleto de la sinfonía. Su DVD de 1991 para EMI es épico. Entre los solistas se encuentran Julia Varady, Jane Eaglen, Susan Bullock y Hans Sotin.

El **Boulez** exuberante que se escucha en las sesiones de 2007 en Berlín para DG no es nada típico. Boulez deja al coro desbocarse y, aunque es más estricto con los solistas, trata la obra como un mito y absurdo wagneriano, en el que una persona quisquillosa puede ignorar el texto al tiempo que admira la música.

Robert Shaw, un excelente director de coro, se enfrentó a los ejércitos de la Orquesta Sinfónica de Atlanta, dos corales universitarias de Ohio y un tercer coro de Florida, y como solista principal Deborah Voigt (Telarc, 1991). Nadie murió en el asalto, y tampoco se ganó mucho. La edición de 1995 del Colorado Mahler Festival de Robert Olson reunió intérpretes en su mayoría aficionados en una experiencia única. Valery Gergiev con la Orquesta Sinfónica de Londres (LSO Live, 2009) se ahogó en la inmensidad de la catedral de San Pablo y Michael Tilson Thomas (Avie, 2009) perdió su «piloto interno» en medio del ruido.

Solti, con el mejor sonido de su época y las mejores fuerzas de Viena (Decca, 1972), mantuvo las texturas claras y los *tutti* más fuertes, pero no hizo la reducción a escala para los pasajes suaves. Sinopoli (DG, 1992) entendió la dramaturgia y manejó sus recursos logrando un efecto operístico. Rattle (EMI, 2004) captó anticipaciones brittenianas en el resonante interludio orquestal; Abbado (Berlín, 1998) alcanzó una meditación de música de cámara. Chailly

(Ámsterdam, 2000) empleó tanta contención que uno se pregunta para qué necesitaba un ejército.

Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)
Estreno: Múnich, 20 de noviembre de 1911

Todo depende de la pareja de cantantes. El tenor debe superar el *forte* de una gran orquesta, y la contralto, mantener un grave *ewig* durante un largo y gradual desvanecimiento del sonido. Cuando le preguntó a Bruno Walter: «¿Crees que esto se puede interpretar?», Mahler debe de haber pensado en la dificultad técnica y el desafío espiritual de la obra. Equilibrar los timbres es difícil cuando los cantantes nunca coinciden en un dúo. Elegir a la pareja no es fácil. Tennstedt escuchó a una docena de tenores en el estudio antes de elegir una pareja para Agnes Baltsa, y aun así se equivocó (EMI, 1992). Plácido Domingo ensayó en su baño durante muchos años antes de grabar los tres movimientos con Esa-Pekka Salonen en Los Ángeles (Sony, 2000), florido y lleno de artificio. Jessye Norman y Jon Vickers, con el director Colin Davis (Philips, 1982), forman un casting desastroso.

Walter dejó tres grabaciones, y Klemperer, dos. Pocas veces la diferencia entre ambos ha sido tan marcada. Walter adoptó una perspectiva redentora, y Klemperer, una resuelta marcha hacia el olvido. En 1936 Walter grabó con el inexpresivo Charles Kullman y la trémula Kerstin Thorborg. Veinticinco años después eligió al excesivamente expresivo Ernst Haefliger y la fría Mildred Miller. Entre ambas grabaciones, acertó con una pareja modélica formada por Kathleen Ferrier y Julius Patzak (Decca, 1952). Ferrier, una operadora que se había convertido en estrella del canto, se sentía intimidada por Walter, quien estaba más que medio enamorado de su sincera castidad. De estilo y afinación anticuados, evocadores de los salones victorianos, se conmovía con Mahler con la justa reticencia. Patzak, un tenor ligero mozartiano, se subió a la ola de la Filarmónica de Viena y la coronó con un toque marcadamente retro. Ferrier murió un año después de cáncer de mama, a los cuarenta y un años.

La grabación de **Klemperer** con la Sinfónica de Viena en 1957 contó con Anton Dermota y Elsa Calveti como solistas; el tenor articuló cada preciada sílaba y la contralto se comió la mitad de las consonantes. En 1967 encontró un equipo de ensueño. Christa Ludwig, una *mezzo* joven y fuerte, veneraba al viejo director, pero, como hija y esposa de cantantes profesionales, defendió su terreno y tomó su propio compás en los solos de oboe. Fritz Wunderlich, que cantó su parte meses después, era un juerguista con una carrera que despegó como un cohete. Su ataque de la «Canción báquica por la miseria de la

tierra» es voraz y sin embargo vulnerable. Exponente de la fragilidad masculina, Wunderlich murió en un misterioso accidente en una cabaña de cazadores, a los treinta y seis años, antes de que el disco saliera a la venta.

Todas las demás grabaciones se miden en comparación a estas dos. Karajan (Berlín, 1975), con el tenor heroico wagneriano René Kollo, suavizó la pieza hasta un punto tan anodino que ni siquiera Christa Ludwig pudo redimirla. Eugen Jochum (Ámsterdam, 1963), con Haefliger y la elegante Nan Merriman, redujeron casi todos los contrastes. **Fritz Reiner** (Chicago, 1959) empleó a la canadiense Maureen Forrester, preparada por Walter, y al tenor inglés Richard Lewis, adiestrado por Berthold Goldschmidt, y utilizó las voces como instrumentos para guiarle a un resultado luminoso. Szell, con los mismos solistas (Berlín, 1967), fue rígido. Eugene Ormandy, con Lewis y Lili Chookasian (Filadelfia, 1966), fue vacilante y demasiado tolerante con el vibrato de la *mezzo*.

Bernstein, siendo Bernstein, tenía que ser diferente. Eligió la alternativa que dejó Mahler de utilizar un tenor y un barítono, James King y Dietrich Fischer-Dieskau (Viena, 1996). Mahler pensó que podría funcionar, pero no funciona. Los colores son demasiado similares, tanto en la pareja de Bernstein como en la de Paul Kletzki, que fueron Fischer-Dieskau y Murray Dickie (EMI, 1960), o la de Simon Rattle, formada por Peter Seiffert y Thomas Hampson (EMI, 1995). El propio Fischer-Dieskau dirigió a Yvi Jänicke y Christian Elsner con la Sinfónica de la Radio de Stuttgart (Orfeo, 1996) con *tempi* discretos y ligeros y sin filosofía que estorbe. Michael Halasz (Naxos, 1994) grabó con una entusiasta orquesta irlandesa y unos solistas frágiles. Pierre Boulez (Viena, 2001), con Michael Schade, Violeta Urmana y un exquisito sonido de la Filarmónica de Viena, interpretó la obra según la postura wagneriana de «al diablo con el significado». Daniel Barenboim (Warner, 1992) vaciló con la Orquesta Sinfónica de Chicago y dos solistas nada indicados, Waltraud Meier y Siegfried Jerusalem. Una versión en vivo dirigida por Horenstein en 1972 en Manchester, con John Mitchinson y Alfreda Hodgson (BBC Legends), creada con destreza y bien cantada, dejó a la BBC Northern Symphony Orchestra en un segundo plano. Solti con Kollo y Minton, Haitink con James King y Janet Baker, y Barenboim con Siegfried Jerusalem y Waltraud Meier son menos convincentes.

La única grabación que desafía a la hegemonía Walter-Klemperer es la de **Carlo Maria Giulini** con Francisco Araiza, Brigitte Fassbänder y la Filarmónica de Berlín (DG, 1984). Giulini, el hombre más modesto del planeta, no se atribuía ningún mérito como mahleriano salvo el de

sugerir que conocía bien las montañas del Tirol del Sur y entendía la influencia del paisaje en la música. Discreción es su lema en *Das Lied*. Nunca fuerza una línea, y en cambio fomenta una evolución orgánica de sonido e intensidad, un equilibrio entre los solistas y la orquesta. Araiza, un tenor mexicano experto en Mozart, tiene una ligereza que raya en la efervescencia, mientras que el timbre de Fassbänder es ácido y singular, su dicción, transparente, y su inteligencia, extraordinaria. Su entrada en «Der Abschied» es una demostración del arte del canto. El mismo equipo grabó una versión en vivo para Orfeo, y Fassbänder también cantó *Das Lied* junto con Thomas Moser en la versión de Mahler con piano, tocado por Cyprien Katsaris (Warner, 2008). Una versión de *Das Lied* con textos chinos fue grabada por la Orquesta Sinfónica de Singapur bajo la dirección de Lan Shui y con los solistas Warren Mok y Ning Liang. Para el término conclusivo *ewig* no se encontró ningún equivalente satisfactorio, por lo que se utiliza el alemán.

Sinfonía núm. 9 en Re mayor
Estreno: Viena, 26 de junio de 1912

El *finale* de la Sexta y el comienzo de la Novena son los movimientos menos típicos de Mahler y ocultan su autoría en una confusión de vacío. La ausencia de huellas dactilares hizo que algunos directores abordaran la Novena como una obra no mahleriana. **Karajan** (Berlín, 1984), en una grabación que ganó muchísimos premios, sitúa la sinfonía en algún punto entre Brahms y Bartók, llena de onduladas colinas e insectos que pican. En este paseo bidimensional por el campo, los instrumentos a solo exponen de pronto un *Concierto para orquesta*. Las bellezas son suntuosas, pero convierten un documento humano importante en una postal. ¿Qué significa esta sinfonía? Belleza, dijo Karajan, eso es todo.

Según el productor, Peter Andry, es probable que Karajan estuviera reaccionando a una Novena de Mahler grabada en 1964, cuando la Filarmónica de Berlín interpretó la sinfonía por primera vez en tres décadas, bajo la dirección de **John Barbirolli** (EMI). JB fue a por todas las emociones descritas y registradas por Freud, mostrando los cambios de una personalidad llena de problemas. Aunque es desigual en los extremos, la Novena de Barbirolli fue un referente de interpretación evolutiva.

Bernstein echó a perder la obra, tres veces. En Nueva York (1968), en Berlín (1979) y en Ámsterdam (1986) dirigió una disparatada danza folclórica y un peligroso *rondo-burlesque*, pero los ritmos iniciales nunca cuajan, y la piedad del *finale* suena a autocompasión.

Kubelík (DG, 1967) siguió con la tradición rural, montones de cencerros y mugidos, danzas alegres y un estado de ánimo que cambia como el tiempo en primavera. El *finale* suena como el final del día... y mañana hay otro. Walter y Klemperer representan las habituales polaridades. El concierto que grabó **Walter** en **1938** con la Filarmónica de Viena (EMI, véase p. 174) es hipertenso; su interpretación de 1961 en Hollywood (Columbia), idílica y afectuosa. La grabación de Klemperer con la New Philharmonia (EMI, 1967) es indomable, poderosa en el *rondo-burlesque* e impávida en las últimas páginas. Klemperer no entra dócilmente en esa noche y su pesimismo es sumamente perturbador.

Existen cuatro grabaciones de **Jascha Horenstein,** todas en vivo salvo la primera (Orquesta Sinfónica de Viena, Vox, 1952). Su Prom de la BBC con la Orquesta Sinfónica de Londres (**1964**) está estropeado por el catarro del público, pero la lectura, especialmente la del *finale,* no se olvida fácilmente. Las dinámicas orquestales de Horenstein son siempre sorprendentes; de alguna manera siempre encuentra el nivel justo de ruido para cada emoción, cada vez más oscura.

Karel Ancerl con la Filarmónica Checa (Supraphon, 1966) fue introspectivo y lírico, y, con un desprecio por el destino parecido al de Schweik, su interpretación atiende sólamente a sus propios términos. **Kurt Sanderling,** a los ochenta años (Warner, 1992), logró un notable equilibrio entre la calidez y la claridad. **Carlo Maria Giulini** (DG, 1977) evoca el paisaje de Toblach con un efecto cariñoso, igual que hizo en *Das Lied*. La interpretación que grabó Haitink en Ámsterdam en 1970 (Philips), alabada por Deryck Cooke, es meticulosamente literal, y la de Klaus Tennstedt (EMI, 1979) es todo lo contrario.

Entre los que forman la base de la lista, Inbal (Frankfurt, 1987) no logra el equilibrio en las primeras páginas y nunca se recupera. En su honesta búsqueda, Libor Pesek (Liverpool, 1990) tarda demasiado en encontrar su camino dentro de la obra. Barenboim (Berlin Staatskapelle, 2008) se excede en los ritmos del segundo movimiento y en la belleza del *finale*. Maazel (Viena, 1984) y Boulez (Chicago, 1998) presentan vacíos emocionales. Solti (Londres, 1967; Chicago, 1982) emociona demasiado. Kletzki (Israel, 1954) elimina 115 compases del segundo movimiento. Haitink, con la orquesta del Concertgebouw en 1970 y en sus grabaciones subsiguientes, revela detalles al tiempo que congela los contrastes dinámicos.

Rattle realizó dos grabaciones en vivo para EMI con la Filarmónica de Viena en 1993 y de Berlín en 2008. Ambas están lastradas por un exceso de reflexión en los ritmos de baile al comienzo del segundo

movimiento y un sonido demasiado brillante en el *finale*. A pesar de ello, la interpretación de Viena se caracteriza por una intensa carga emocional. Riccardo Chailly (Ámsterdam, 2003) se pierde en los detalles. Allan Gilbert (Estocolmo, 2009) resulta más monótono que un centenar de metrónomos. Existe una grabación fuera de estudio de **Mitropoulos** en Viena tomada durante las últimas semanas de su vida (Andante, 2001). El sonido es horroroso, pero el espíritu sobrepasa todos los escrúpulos materiales.

Sinfonía núm. 10 en Fa sostenido menor
Estreno: Londres, 13 de agosto de 1964

La versión interpretativa de Deryck Cooke fue grabada por Ormandy (Filadelfia, 1965), Wyn Morris (Londres, 1974), James Levine (Filadelfia, 1978) y Kurt Sanderling (Berlín, 1979). Sanderling y Simon Rattle dedicaron muchas horas a ampliar detalles con Berthold Goldschmidt. La grabación de **Rattle** con la Orquesta Sinfónica de Bournemouth en **1980** (EMI) estableció la partitura como integral según el canon de Mahler. Aunque la ejecución es inglesa provinciana, la interpretación es un formidable acto de apoyo. Rattle, a los veinticinco años de edad, permite que el *adagio* respire sin temer la transparencia y toma los *scherzi* en una secuencia animada. Los golpes de martillo del bombero inician el *finale* como una marcha fúnebre, pero el ambiente nunca es mórbido, y a la música nunca le falta esperanza. La segunda grabación de Rattle, en vivo con la Filarmónica de Berlín (EMI, 1999), está muy bien ejecutada, pero es demasiado lenta al principio y muy inquieta en los *scherzi*. El Purgatorio es más amable de lo que debería ser, y los golpes de martillo son en general demasiado teatrales.

Riccardo Chailly involucró a muchos estudiosos de Mahler en sus contemplaciones (Decca, 1986), manteniendo la agitación de los movimientos centrales bajo control y resaltando el *finale* con un marcado contraste. Mark Wigglesworth (BBC, 1993), Gianandrea Noseda (Chandos, 2007) y Daniel Harding con la Filarmónica de Viena (DG, 2008) tienen poco que añadir a la obra inacabada de Cooke.

En cuanto a las otras reconstrucciones (véanse pp. 291 y ss.), Leonard Slatkin dirige el primer intento de Remo Mazzetti en St Louis (RCA, 1994), y Jesús López Cobos, el segundo en Cincinnati (Telarc, 2000). Andrew Litton dirige la Orquesta Sinfónica de Dallas en la versión de Carpenter (Delos, 2001), y Martin Sieghart, la Filarmónica de Arnhem en la edición Samale/Mazzuca (Exton, 2008). Robert Olson grabó dos veces la versión de Joe Wheeler, con la Colorado

Mahler Festival (1997) y la Orquesta de la Radio Polaca (Naxos, 2000). Esta última es la versión menos decidida, la que más se acerca a cómo dejó Mahler la partitura cuando murió, pero no a cómo la habría desarrollado.

La realización más ambiciosa, y la mejor tocada, es la de **Rudolf Barshai** con la Junge Deutsche Philharmonie (Brilliant, 2001) en la propia extrapolación del director, repleta de elementos exóticos como las mandolinas y otros efectos que ha tomado de las sinfonías centrales de Mahler. Nunca sabremos si Mahler habría tomado ese camino, pero la aproximación de Barshai es imaginativa, y la intepretación, deslumbrante.

El efecto Mahler

En julio de 2004, dos semanas antes del nacimiento de su hija, el flautista Gareth Davis visitó a su médico, quien le dio una noticia terrible: tenía cáncer de testículo. Davis pasó «de la alegría más grande a las profundidades de la desesperación en un período corto de tiempo». Después de ser intervenido quirúrgicamente y tratado con quimioterapia, volvió al trabajo a finales del verano como primer flautista de la Orquesta Sinfónica de Londres. Sintiéndose físicamente mal y aturdido por los medicamentos, Gareth luchó por volver a la interpretación de alto nivel. Tocar la Novena de Beethoven en la catedral de San Pablo fue una experiencia descorazonadora. Había un vacío en el lugar donde debía estar la emoción cuando tocas música buena, los momentos, según sus propias palabras, «en que la música avanza de pronto con fuerza y sientes entusiasmo ... produciéndote escalofríos». Durante el resto del año echó de menos esa sensación vital, motivante y a la vez gratificante. Llegó a un punto en el que se planteó dejar la orquesta. El primer flautista de una orquesta no puede esconderse; es un puesto de «todo o nada». Y aunque una orquesta londinense puede ser como una familia que brinda todo el apoyo del mundo cuando alguien está gravemente enfermo y de baja laboral, muestra poca tolerancia con los que no estén dando el máximo en los conciertos.

Poco antes de Navidad, después de dos ensayos, la orquesta tocó la Décima Sinfonía de Mahler con el director Daniel Harding. Sabiendo poco sobre la obra, salvo que representaba una lucha con la muerte, Gareth tocó cuatro movimientos sin problemas. Al comienzo del *finale,* escuchó los pesados golpes del bombo, el funeral del bombero. Cinco años después, en el blog de una orquesta, describió lo que pasó a

continuación:

> Otro golpe sordo.
>
> Y luego, silencio.
>
> Así sigue hasta que llegamos a una extraña procesión de acordes y luego un sencillo solo de flauta. En la partitura estaba indicado *piano semplice* —suave y sencillo, eso es todo—. Es una hermosa melodía que gira alrededor de las cuerdas, que forman acordes que nunca suenan exactamente donde uno los espera. Es un momento profundamente inquietante, hermoso y desgarrador al mismo tiempo. He escrito otras veces sobre la soledad que se siente al tocar cosas como ésta, pero este solo es probablemente una de las piezas de repertorio más impresionantes para un flautista de orquesta. En fin, en el concierto tocamos la sinfonía hasta ese primer golpe de funeral y mi pulso aumentaba a medida que se acercaba mi solo, pero esta vez se sentía diferente ... Mientras la tuba seguía lidiando con su parte y el bombo era cada vez más insistente, pude sentir algo en la música que reflejaba exactamente mi estado de ánimo ... Daniel miró a la orquesta, me dio la entrada, y yo cerré los ojos y toqué. No puedo describir lo que sentí, pero el tiempo parecía detenerse, una ola me invadió, una sensación que no había sentido en un concierto hacía meses, y de pronto algo de esa noche y de esa pieza cambió algo en mí. Volví a abrir los ojos hacia el final para asegurarme de que todos seguíamos allí y de que había terminado ... La música de Mahler tocó algún interruptor en mi cerebro. Durante un año he estado hablando con Dan sobre esto y le he explicado cómo me sentía...; él simplemente se reía, y ambos sabíamos lo que pensaba el otro[695].

Lo que Gareth Davies experimentó personalmente es la capacidad que tiene Mahler de perforar las defensas humanas. Se pueden enumerar los componentes sonoros —las cuerdas hacen esto y la flauta hace aquello—, pero resulta imposible explicar el efecto. Mahler atraviesa las paredes del cuerpo como un láser y apunta directamente al alma. En la Décima Sinfonía, en la cúspide del amor y la pérdida, de la vida y la muerte, esa penetración derriba los escudos que nos rodean durante la época de recuperación de un trauma importante. Los músicos tienen unos escudos profesionales especialmente fuertes. No pueden hacer su trabajo cuando los sentimientos personales interfieren. Mahler es el único compositor que les permite emocionarse y al mismo tiempo tocar. En el caso de Gareth, restauró su capacidad de sentir. Le pedí que me explicara con más detalles cómo pasó. Me dijo que la música lo retrotrajo al escalofriante momento en que el médico le mencionó la palabra «cáncer» por primera vez:

> Dos compases antes del solo de flauta, cuando las trompas casi anticipan la frase inicial, me sentí completamente aislado, casi como si estuviera en la estrecha cumbre de una montaña con una pendiente a cada lado —tal vez incluso con la vida a un lado y la muerte al otro—. La música va buscando paz, y finalmente, cuando se detiene para que yo comience, tuve una sensación de aceptar el futuro. No sé si como músico uno siempre debe resistirse a la entrega emocional, pero

esta vez, más que nunca, sentí que sabía exactamente lo que Mahler sentía y quería. Irónicamente, a diferencia de la mayoría de su música orquestal, añadió muy pocas indicaciones interpretativas. Creo que sólo indica *semplice*. Una instrucción muy adecuada para la vida y la música[696].

Esta es una de las mejores explicaciones que existen del efecto que Mahler produce en los músicos. Mahler expone la emoción, y luego deja que el músico tome una decisión personal. Es una de las razones por las que los músicos de orquesta se entusiasman tanto con la idea de interpretar a Mahler, más de lo que estarían con Strauss o Sibelius. Mahler restaura la capacidad de sentir y nos da libertad para actuar sobre esa sensación. ¿Por qué Mahler? Simplemente pregúntele a los músicos.

Las canciones

Mahler utilizaba sus canciones como material para sus sinfonías. Citándose a sí mismo, como Händel, le restó frescura a algunas obras. Pocas canciones destacan como joyas, y los ciclos no son equiparables a los de Schubert y Schumann en innovación. Las excepciones son los dos ciclos de Rückert, que constituyen la esencia misma de Mahler.

Canciones de juventud (Frühe Lieder/Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit)
1876-1890, publicadas en 1892

De las catorce canciones de este ciclo, **Desi Halban** cantó ocho con Bruno Walter tocando su piano de Hollywood en diciembre de 1947 (Columbia). Su voz está forzada en los agudos y se queda sin aliento antes de finalizar una de las frases, pero su carácter aficionado es perdonable en un ambiente de salón. **Dietrich Fischer-Dieskau,** con Bernstein al piano en once canciones (Columbia, 1968), presenta buenos argumentos para la interpretación masculina. Su actitud de sala de conciertos es declamatoria, pero siempre resulta convincente. También grabó el ciclo completo con Barenboim al piano (EMI, 1980).

Thomas Hampson, con el pianista David Lutz (Warner, 1994), capta tanto la desesperación como la ilusión en las canciones que Mahler compuso para Josefine Poisl (véase p. 64), ubicándolas en el campo junto a los cantos tiroleses y en los cimientos de su empresa sinfónica. Hampson también cantó once canciones tempranas orquestadas con sensibilidad y dirigidas por el compositor italiano **Luciano Berio,** en un estilo que duda entre Schumann y el Schönberg

joven. Entre otras selecciones de voz y piano se encuentran las de Janet Baker (con Geoffrey Parson, Hyperion, 1983), Brigitte Fassbänder (con Irwin Gage, DG, 1980) y Anne-Sofie von Otter (con Ralf Gothoni, DG, 1988). Bernd Weikl grabó seis transcripciones de Berio, dirigidas por Giuseppe Sinopoli (DG, 1985).

Des Knaben Wunderhorn (El muchacho de la trompa mágica)
1892-1901

La ingenuidad triunfa. Los muy elogiados Fischer-Dieskau y Elizabeth Schwarzkopf, con George Szell y la Orquesta Sinfónica de Londres (EMI, 1968), son impecablemente sofisticados. Escuchar un rebuzno salir de unos labios tan delicados parece casi una parodia, pero la belleza es irreprochable. **Geraint Evans** y **Janet Baker,** dirigidos por Wyn Morris (EMI, 1966) también encuentran magia. Lucia Popp tiene sus momentos con Klaus Tennstedt (EMI, 1987), pero su barítono, Bernd Weikl, no da la talla. La primera pareja que grabó con Bernstein, Walter Berry y Christa Ludwig (Columbia, 1968), es la mejor. Jessye Norman domina a Haitink y a John Shirley-Quirk (Philips, 1976).

Thomas Quasthoff transmite la mayor de las tristezas en una producción lujosa y elegante con **Anne-Sofie von Otter,** que a veces resulta estridente, y la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Claudio Abbado (DG, 1999). Matthias Goerne y Barbara Bonney están pasados de hervor en el ciclo de Chailly (Decca, 2003). Con los instrumentos históricos de la Orchestre des Champs Élysées, Philippe Herreweghe dirige a Dietrich Hensel y Sarah Connolly (Harmonia Mundi, 2006) en una interpretación que, a pesar de su apuesta por la rústica sencillez, suena académicamente preparada.

Das klagende Lied (La canción del lamento)
1880, 1893, revisión final 1899

Al comienzo se escuchan fragmentos de la Segunda Sinfonía que reaparecen a menudo durante este *tableau* de cuarenta minutos. Fritz Mahler, un pariente lejano del compositor, grabó una serie para el sello Vanguard en Hartford, Connecticut, en abril de 1959, con los solistas Margaret Hoswell, Lili Chookasian y Rudolf Petrak. La grabación de **Wyn Morris** (EMI, 1967) con Teresa Zylis-Gara, Anna Reynolds y Andor Kaposy es cautivadora, aunque un director no puede hacer mucho más que un ocasional giro a la izquierda. Haitink (Philips, 1973), Rattle (EMI, 1983), Hickox (Chandos, 1993) y **Tilson Thomas** (Avie, 2007) son buenos. **Kent Nagano** estrenó una

restauración de la versión de 1880 en Manchester con la Orquesta Hallé (Erato, 1997), sin ningún beneficio evidente.

Lieder einer fahrenden Gesellen (Canciones de un camarada errante)
1884-1885, orquestadas en 1896

El único disco de Mahler que grabó **Wilhelm Furtwängler,** quien dirigió algunas de las sinfonías al principio de su carrera pero nunca después de 1933, presenta a un robusto Fischer-Dieskau con la Orquesta Philharmonia (EMI, 1952) con un sonido más brahmsiano que mahleriano. La canción «Ging heut' Morgen» es interpretada a paso de sonámbulo.

Kirsten Flagstad, una poderosa Brunilda, aplica una resonancia épica a estas agonías de amor adolescente. La tragedia es real y también el pesar, que transmitió después a las *Canciones a la muerte de los niños*, grabadas durante esa misma sesión en Viena bajo la dirección de Adrian Boult (Decca, 1957). Ningún mahleriano debería perderse este disco.

El mérito de **Janet Baker** en Mahler era su modestia. Al igual que Flagstad, encuentra conexiones entre estas canciones y las *Canciones a la muerte de los niños,* y aunque su voz es más ligera, no es menos escalofriante; la acompañan la Orquesta Hallé y Barbirolli (EMI, 1967). Christa Ludwig, con Boult y la Philharmonia (EMI, 1958), es casi demasiado cuidadosa. Mildred Miller es efectiva, aunque restringida, con Bruno Walter (Hollywood, 1960), y Fischer-Dieskau está en su cumbre con Kubelík (Múnich, 1968). Otras que también impresionan son Yvonne Minton con Solti (Chicago, 1970), Marilyn Horne con Zubin Mehta (Los Ángeles, 1978) y Brigitte Fassbänder con Sinopoli (Londres, 1985). En la versión para piano destaca Thomas Hampson acompañado por David Lutz (Warner, 1994).

Fünf Rückertlieder (Cinco canciones de Rückert)
1901-1902

Cuatro de las canciones fueron grabadas por **Sarah-Charles Cahier** en enero de 1930 en Berlín, con una orquesta dirigida por Selmar Meyrowitz y una voz que ya no estaba en su mejor momento; sin embargo, aún se escucha la devoción de la cantante por el compositor. Maureen Forrester fue la primera en grabar el ciclo completo, con la Orquesta de la Radio de Berlín y Ferenc Fricsay (DG, 1959). **Janet Baker,** con Barbirolli (EMI, 1968), calibró muy ingeniosamente los estados de ánimo, desde la desenfadada «No mires mis canciones», pasando por la oscuridad de «A medianoche», hasta la quintaesencia

de «Estoy perdido para el mundo». Christa Ludwig, con Klemperer (EMI, 1964), comenzó con la triste «Estoy perdido para el mundo», y sólo cantó cuatro de las canciones, terminando con una del *Wunderhorn*. La colaboración de **Thomas Hampson** con Leonard Bernstein (DG, 1991) compensa con opulencia lo que le falta de introspección. En una grabación de 2008 con la BBC Scottish Symphony Orchestra, la voz de la mezzosoprano holandesa **Christianne Stotijn** flota por encima de la orquesta y en «A medianoche» es cuidadosamente discreta. Nadie domina realmente «Estoy perdido para el mundo».

Kindertotenlieder (Canciones a la muerte de los niños)
Estreno: Viena, 29 de enero de 1905

Mahler compuso este ciclo para un cantante masculino, subrayando su contenido autobiográfico. Sin embargo, la mayoría de cantantes que ha grabado el ciclo son mujeres. **Ferrier** (con Walter y la Filarmónica de Viena, 1949) y **Flagstad** (con Boult y la Filarmónica de Viena, 1957) son antípodas naturales: la primera, una contralto de textura suave, y la segunda, una voz enorme al final de sus fuerzas. El fuerte de Ferrier es la ternura. Su primera nota grave en las canciones intermedias envuelve al oyente en una cálida manta. Con Klemperer, en el Holland Festival de 1951 (Decca), invoca un indicio de *La canción de la tierra* en la última canción. Flagstad es fuerte, monolítica e implacable, y conduce una gran orquesta despreocupadamente. En la última canción es wagneriana: tiñe un río de oro y contiene el dolor con una dignidad impermeable.

La heroica **Marian Anderson** realizó dos grabaciones: con Pierre Monteux en 1950 y con Horenstein en 1956; su voz es demasiado florida para estas canciones, pero su empatía es perfecta. Janet Baker, en vivo con Horenstein (BBC Legends, 1967), es majestuosa; con Barbirolli en estudio (EMI, 1968), emotiva; y con Bernstein en Israel (Columbia, 1974), inestable.

Christa Ludwig (con André Vandernoot, EMI, 1958) aplica una voz ligera a una variedad ilimitada de dolores, alcanzando una desolada agonía en la canción central «Cuando tu mamá». Su segunda grabación, con Karajan (DG, 1974), es analgésica. **Brigitte Fassbänder** es atrevida e incisiva en sus conciertos en vivo con Tennstedt en Londres (inédito, 1987) y Chailly en Berlín (Decca, 1988). El recital de **Lorraine Hunt Lieberson** con piano (Wigmore Hall, 1998) es el patetismo personificado.

El barítono Heinrich Rehkemper, dirigido por el joven Jascha Horenstein (DG, 1928), tiene una serena gravedad, unos *tempi*

uniformes y un sonido sorprendentemente real para la época. **Fischer-Dieskau,** en su interpretación de 1955 para EMI con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Rudolf Kempe, adopta una tristeza trémula; es más feroz, y menos agradable, en una grabación de 1963 para DG con Karl Böhm.

El argumento decisivo a favor de la interpretación masculina proviene del sereno Hampson (Bernstein, Viena, DG, 1988) y del barítono galés **Bryn Terfel** en una lectura de una sutileza schubertiana (Sinopoli, Philharmonia, DG, 1992). Hacia el final de la primera canción, Terfel emite un suspiro musical que proviene de la tristeza más profunda, un punto en el que el arte y la vida convergen por una vez.

Fracciones, fragmentos y adaptaciones

El único movimiento existente del Cuarteto con piano en La menor, que Mahler compuso en sus años de estudiante, está muy bien interpretado por miembros de la Orquesta Filarmónica de Bucarest Georges Enescu (Arte Nova, 2000). El cuarteto completado por Schnittke, en dos movimientos, fue grabado por Ludmilla Berlinsky con el Cuarteto Borodin (Virgin Classics, 1990). Schnittke recicla la obra al final del segundo movimiento de su Quinta Sinfonía, también llamada «Concerto Grosso núm. 4».

Las secciones «Blumine» de la Primera Sinfonía y «Totenfeier» de la Segunda han sido grabadas muchas veces. Paavo Järvi las agrupa en un solo disco con el *adagio* de la Décima Sinfonía y la versión de Benjamin Britten para orquesta de cámara de un movimiento de la Tercera Sinfonía (Virgin, 2009).

La ópera *Los tres Pintos* de Weber, completada por Mahler, ha sido grabada por Gary Bertini en Múnich (RCA, 1995) y por Paolo Arrivabeni en Wexford (Naxos, 2003). Sus arreglos de sinfonías de Schumann fueron dirigidos en Leipzig por Chailly (Decca, 2007). Dohnányi interpretó el Cuarteto en Fa menor, op. 95, de Beethoven adaptado por Mahler para orquesta de cuerda (Decca, 1996). Jeffrey Tate dirigió la ampliación del Cuarteto «La muerte y la doncella» de Schubert (EMI, 1996).

En 1919, Arnold Schönberg formó la Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas, cuyos miembros podían escuchar obras completamente nuevas o adaptaciones recientes. Schönberg arregló las *Canciones de un camarada errante* para flauta, clarinete, armonio, piano, percusión y quinteto de cuerda (grabado por la

Camerata de Versailles para el sello Auvidis, 1986) y *La canción de la tierra* (grabada por Sinfonia Lahti, con Monica Groop; disponible para descargar de internet). Erwin Stein hizo versiones para orquesta de cámara de cuatro sinfonías de Mahler; la Cuarta está grabada (Capriccio, 2001).

Todas las sinfonías de Mahler fueron arregladas para piano a dos o cuatro manos por colegas como Walter (Segunda), Zemlinsky (Sexta), Alfredo Casella (Séptima) y Josef Venantius von Wöss, su editor. A principios de la década de 1990, cuando Suecia estaba organizando su primer ciclo de Mahler, la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo me pidió sugerencias para un fin de semana dedicado a Mahler. Les propuse que organizáramos la interpretación, en un día, de todas las sinfonías en piano a cuatro manos, y pensé que podríamos contar para ello con estudiantes. Pero cuando se corrió la voz, los mejores pianistas de Suecia hicieron cola y dos de ellos viajaron de Gotemburgo a Estocolmo, ida y vuelta, durante tres semanas para los ensayos. Su curiosidad era enorme.

Las interpretaciones de las partituras para piano, que comenzaban a las nueve de la mañana y finalizaban justo antes de las diez de la noche, ofrecieron una especie de tomografía computarizada de la mente de Mahler, revelando líneas que conectan la Primera Sinfonía con la última de una manera que habría sido imposible revelar mediante un ciclo orquestal. Más de quinientas personas compraron entradas para todo el día, y quince de ellas permanecieron en sus asientos de principio a fin, salvo para ir al baño. Las pianistas alemanas Silvia Zenker y Evelinde Trenkner (MDG, 1991) grabaron un ciclo de sinfonías para piano a cuatro manos.

La Quinta Sinfonía ha sido interpretada en el órgano de la catedral de Gloucester por David Briggs (Priory, 1991). En cuanto a versiones no auténticas, el Arcangelos Chamber Ensemble interpreta una versión terapéutica de la Cuarta Sinfonía de Mahler con el título «Music to De-Stress», a un tempo de 30-60 pulsos por minuto, para el programa de musicoterapia «SoundHealth» de la empresa ABT Media (**www.abtmedia.com**).

Una palabra sobre las ediciones

Mahler siempre creyó que la última edición de su música era la mejor. Eso sigue siendo cierto. El International Gustav Mahler Society se propone eliminar los errores del pasado de sus nuevas ediciones. «He comprado, por ejemplo, una edición nueva de la Primera Sinfonía, que

he dirigido muchas veces —dijo Claudio Abbado en 2009—, y he encontrado muchas cosas nuevas»[697].

Derivaciones, imitaciones, indicios

Zemlinsky y Shostakóvich copiaron la forma de *La canción de la tierra*. La obra de Zemlinsky *Sinfonía lírica* (1924), sobre siete poemas del filósofo bengalí Rabindranath Tagore, alternando entre barítono y soprano, imita su estructura y atmósfera. La Decimocuarta Sinfonía de Shostakóvich (1969) —que pone música a once poemas para soprano, bajo, percusión y orquesta de cuerda— está dedicada a Benjamin Britten y anticipa la muerte con citas del réquiem en ruso. Britten, en su *Sinfonia da Requiem* (1940), sugiere una línea mahleriana en la primera y la tercera secciones. La música del mar de su ópera *Peter Grimes* (1945) es un eco del interludio orquestal de la Octava Sinfonía de Mahler.

Luciano Berio basó el *scherzo* de su *Sinfonia* (1968) en citas del mismo movimiento de la Segunda Sinfonía de Mahler. Wolfgang Rihm compuso un preludio, *Abkehr* (1986), para la Novena Sinfonía de Mahler y un réquiem, *Mein Tod* (1989), que sigue la línea de lamentación de Mahler. El Concierto para viola (1981) de Peter Ruzicka repite inadvertidamente un pasaje de la Novena de Mahler.

Kurt Weill, alumno de Busoni, alude repetidamente a Mahler en el texto y la música de su cantata *New Orpheus* (1952). La *Berceuse élégiaque* (1909) de Busoni, la penúltima partitura que dirigió Mahler, imita el *adagietto* de la Quinta Sinfonía; está grabada en dos versiones: la orquestación del compositor y una evocadora reducción para flauta, clarinete, armonio y quinteto de cuerda. Schönberg cita la Séptima Sinfonía de Mahler en su Segunda Sinfonía de Cámara (1938). Alban Berg cita la obra *Sinfonía lírica* de Zemlinsky en su tributaria *Suite lírica* (1927) y aplica en todas sus obras el método de Mahler de citar irónicamente.

La obra de concierto característica de Estados Unidos, el *adagio para cuerdas* de Samuel Barber, tiene afinidades de temperamento con el *adagietto* de Mahler; a Barber le gustaba menospreciar a Mahler y a Strauss, tal vez para disimular una deuda estilística. El Concierto para clarinete (1950) de Aaron Copland comienza con la agonizante cadencia de la Novena Sinfonía de Mahler, un motivo que también podemos escuchar hacia el final de la partitura de Bernstein para la película *La ley del silencio* (1954) de Elia Kazan. La cadencia de la Novena Sinfonía aparece inesperadamente en mitad de la Tercera

Sinfonía (1976) de Henryk Mikolai Górecki, la primera sinfonía que vendió un millón de discos. El ruso Nikolai Korndorf compuso en 1990 un *Himno en honor a Gustav Mahler* para soprano y orquesta, una celebración de la belleza natural y la fe bíblica. La influencia de Mahler se extiende un siglo más allá de su muerte, no de manera universal o persistente, pero sí en muchas de las intersecciones más importantes de la historia de la música.

Entre los amigos íntimos y colegas de Mahler, Josef Bohuslav Foerster compuso *suites,* sinfonías y óperas ingenuas en el estilo nacionalista de Dvořák. Bruno Walter compuso una Sinfonía en Re menor con expresiones propias de las obras tempranas de Mahler. La influencia de Mahler se escucha en muchas obras de Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), generalmente mezclada con Strauss y Puccini. Karl Weigl (1881-1949), contratado por Mahler en la Ópera de Viena, compuso seis sinfonías de estilo romántico tardío; la Quinta (1945), titulada «Apocalipsis» y dedicada a la memoria de Franklin Delano Roosevelt, emplea motivos mahlerianos en su «Danza alrededor del becerro de oro». Joseph Marx (1882-1964), a quien Furtwängler llamaba «el líder de la música austríaca», desarrolló un estilo a partir de la música pastoral de Mahler. Egon Wellesz (1885-1974) compuso ocho sinfonías, la primera de las cuales tiene un *finale* basado en el último *adagio* de Mahler. Alfredo Casella (1883-1947) compuso una Sinfonía en Do menor inspirada en Mahler en 1909; en 1918 cambió su lealtad a Mahler por la de Mussolini. Las canciones de Alma Mahler-Werfel, catorce en total, han sido grabadas en numerosas ocasiones. En cuanto al resto de la familia Mahler, existe una grabación, realizada en 1928, de Arnold Rosé tocando con su hija, Alma, el Concierto para dos violines de Bach.

Cine y teatro

Thomas Mann no esperaba que nadie reconociera a Mahler como Aschenbach en *La muerte en Venecia*, y se quedó desconcertado cuando su ilustrador, Wolfgang Born, dibujó el vivo retrato de Mahler a partir de la descripción que aparece en el libro. Ese parecido se mantuvo en el retrato de Aschenbach que interpreta Dirk Bogarde en la película de Luchino Visconti.

Dos obras de teatro, escritas por Joshua Sobol y Ronald Harwood, tratan sobre el judaísmo de Mahler. El «polidrama» *Alma* de Sobol, creado para el Festival de Viena de 1996, es una historia multimedia que tiene una página en la red (**www.alma-mahler.com**). La obra

Mahler's Conversion, representada durante el mes de septiembre de 2001, cuando se produjeron los ataques en Nueva York, se apoyaba en especulaciones etno-psicológicas de Bernstein sobre Mahler. La obra sólo se mantuvo unas semanas en cartelera; fue publicada por la editorial Faber and Faber (Londres, 2001).

La película *Mahler* (1974) de Ken Russell fue una ampliación a largometraje de uno de sus documentales biográficos para la BBC. Rodada durante seis semanas en el Distrito de los Lagos de Inglaterra y en un piso de Portobello Road en Londres[698], se basaba en las memorias de Alma e incurrió en anacronismos de estilo, hábitos y habla. Muchas personas, incluidos directores, la encontraron inspiradora. En una de sus escenas le preguntan a Mahler: ¿de qué religión es usted?, y él responde: «Soy compositor». El diálogo es ficticio, pero suena auténtico. Mahler es interpretado por Robert Powell, que más tarde actúa como Jesús en la miniserie de televisión de Franco Zefirelli y como enfermero en la telenovela *Holby City* de la BBC.

En la película de Bruce Beresford *La novia del viento* (2001), Mahler es interpretado por Jonathan Pryce con un guión que es una sucesión de clichés. Su punto más bajo es una orgía con cardenales[699].

Llevado a libro

Los primeros biógrafos de Mahler, Paul Stefan y Richard Specht, adoptaron un tono quejumbroso de hagiografía polémica. «La calma —dijo Stefan (1879-1943) en su primera página— no va conmigo»[700]. Specht (1879-1932) tomó su información de Alma e inclinó el retrato de Mahler a su favor. Su biografía de 1913 alcanzó veinticuatro reimpresiones.

Esta visión partidaria fue tan fuerte que sigue impregnando las biografías de Mahler un siglo después. El barón Henry-Louis de La Grange (nacido en 1924) ha dedicado su vida a investigar y escribir una biografía de Mahler, cuyo resultado son cuatro enormes volúmenes con sermones contra los detractores de Mahler, reales e imaginarios, pasados y presentes. Hijo de un pionero de la aviación francés y una estadounidense heredera de una empresa de muebles, Emily Sloane, La Grange descubrió a Mahler en 1945 en un concierto de la Cuarta Sinfonía, dirigido por Bruno Walter, en el Carnegie Hall. Habiendo conocido personalmente a Alma Mahler, La Grange comenzó a coleccionar documentos inéditos, entre ellos los manuscritos de Natalie Bauer-Lechner y los diarios de William Ritter.

Su Médiathèque Musicale Mahler contiene una de las mayores colecciones de manuscritos musicales de Francia, incluyendo los legados de Camille Saint-Saëns, Alfred Cortot, Selma Kurz y Joseph Kosma. La colección se puede ver en **www.bgm.org**. Los descubrimientos de La Grange son decisivos, y su información profunda y detallada sobre la vida de Mahler es indispensable para obsesos de Mahler como yo. Sin embargo, después de un rato, la repetición de acontecimientos triviales se vuelve aburrida y el análisis de la personalidad y la música suele ser superficial. Es más bien un libro de consulta que un libro para leer.

Cuando era un crítico joven, Donald Mitchell (1925) sirvió a Benjamin Britten como Paul Stefan a Mahler, atacando a escépticos y detractores. Innovador en sus ideas sobre la relación entre las canciones y las sinfonías, los estudios de Mitchell sobre Mahler son como un mostrador de *delicatessen:* para probar en pequeñas porciones y prolongadas reflexiones.

Constantin Floros (1930), un musicólogo alemán nacido en Grecia, aplica la exegesis a Mahler, examinando palabras y notas en el contexto de las obras y la vida. Brillante en sus relaciones temáticas, Floros suena preceptivo a veces, pero sus ideas son frescas, y sus opiniones, más claras que el agua; la traducción de 1993 es excelente.

Kurt Blaukopf (1914-1999), en el epílogo de su biografía de Mahler de 1969, admitió que «mi amor por Mahler no fue constante; hubo años en los que me alejé de su música»[701]. Blaukopf era un estudiante de derecho que huyó de Viena a París en 1938 y pasó la guerra en Palestina; él y su segunda esposa, Herta (1924-2005), eran generosos compartiendo sus descubrimientos con los buscadores de Mahler, incluido yo mismo. Su biografía es anticuada, pero su *Documentary Study* (1976) es una lectura gratificante para el principiante en Mahler. Otras biografías modernas de utilidad son las de Michael Kennedy, Jonathan Carr, Peter Franklin y Wolfgang Schreiber.

Estas son las principales puertas al conocimiento de Mahler. Intrínsecas, muchas veces estrechas, no se ocupan de Mahler en el mundo moderno. Esa historia tenía que ser contada desde una perspectiva del siglo XXI. Eso es lo que ha comenzado a hacer este libro.

Lo que me dice Mahler

Las estanterías alrededor de mi escritorio están abarrotadas de libros, partituras y manuscritos, todos sobre Mahler. Seis estantes de CD

crujen a mi izquierda, seleccionados de los centenares que he escuchado y examinado. Si se produjera un incendio, salvaría primero a los niños, y luego mis objetos Mahler.

¿Demasiado Mahler? No desde mi punto de vista. Pueden acusarme de tener demasiadas camisas de diseñadores y demasiados whiskies de malta para que un solo hombre los consuma con la debida moderación, pero Mahler sustenta mi vida. Treinta y cinco años de búsqueda me rodean. Todos necesitamos un punto de referencia. Mahler es el mío.

¿Y qué he aprendido? La vida me ha enseñado un manojo de verdades e ideales:

que cada niño tiene una oportunidad;
que el amor puede esperar;
que el último grado de esfuerzo determina la diferencia entre lo común y lo excelente;
que lo mejor nunca es suficientemente bueno;
que esforzarse lo es todo;
que la dignidad sobrevive a la derrota;
sobre todo, que No no es una respuesta; no es siquiera una barrera.
Lo imposible nos supone sólo un poquito más de tiempo.

La resistencia de Mahler es para mí una fuente de valentía en momentos de adversidad, y de esperanza en momentos de depresión. No es tanto un ejemplo moral como una guía práctica para vivir una vida creativa, para saber cuándo hay que empecinarse, cuándo forzar la marcha y cuándo darle tiempo al tiempo. Trabajando más allá de las expectativas de su época, Mahler confiaba en la perdurabilidad de su obra. En el arte no hay otra posibilidad.

De su música surgen otros principios igualmente aplicables a nuestra época. El mundo moderno es una avalancha de información sin un lugar donde refugiarse. Cómo recibimos y entendemos esa información se convierte en un asunto delicado a medida que inventan nuevos medios que hacen que las noticias sean instantáneas y que cada conocido superficialmente sea un amigo de Facebook. La música de Mahler es un carril rápido hacia la emoción profunda, una manera de conectar con el verdadero yo y, a través de esa conexión, con nuestros seres queridos.

No es un canal angosto, sino una compleja red de mensajes, no todos interesantes o pertinentes. Mahler anticipa la avalancha de información mediante intromisiones aleatorias y bandas fuera del escenario. Nos enseña que ningún mensaje debe interpretarse literal o aisladamente. Cada declaración tiene subtítulos, comentarios y contradicciones incorporadas; cada declaración debe ser tratada con

más escepticismo del que deben de haber tenido nuestros ancestros al escuchar discursos de Churchill, Gandhi y Abraham Lincoln.

Cuando escuchamos a líderes en el tercer milenio, debemos escuchar lo que dicen entre líneas si queremos evitar el desastre. Cuando rastreamos la megaautopista de la información, es preciso tratar cada descubrimiento con guantes de seda, dejarlo reposar e insertarlo dentro de una perspectiva más amplia si no queremos que la mente humana se atrofie. Mahler añade amplitud y profundidad al pensamiento. En una sociedad acelerada y homogeneizada, nos permite pensar que la mente individual puede sobrevivir. Nos anima a ver el panorama más general, a escuchar lo que no se ha dicho. Mahler continúa la conversación. Nos convierte a todos en críticos.

---

669 Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, p. 29.

670 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, p. 225.

671 Walter, *Theme and Variations*, pp. 188-189.

672 Entrevista a John Walters, 1997. **www.earbox.com/inter002.html**.

673 Heyworth, *Conversations with Klemperer*, p. 34.

674 David Matthews, notas a la grabación realizada por Riccardo Chailly (para Decca) de las sinfonías de Schumann con los arreglos orquestales de Mahler.

675 Doctor Ernst J. M. Lert, «The Conductor Mahler: A Psychologycal Study», *Chord and Dischord*, 10-28 de enero de 1938. www.mahlerarchivesnet/archives/mahlerconductor.pdf.

676 Conversación con Norman Lebrecht.

677 Puesto que muchas grabaciones antiguas han sido reeditadas por diversos sellos discográficos, cito las fechas de grabación y las orquestas para su identificación. Las recomendaciones fundamentales aparecen en **negrita**.

678 Peter Fülop, *Mahler Discography*, Nueva York, The Kaplan Foundation, 1995, pp. 446-447.

679 Notas de Andreas Kluge a la edición de Sony Classical de 1994.

680 Daniel Barenboim, «Love, The Hard Way», *Guardian*, 31 de agosto de 2001; **www.guardian.co.uk/education/2001/aug/31/arts.highereducation**.

681 Véase *Mahler-Feestboek*, Ámsterdam, Concertgebouw, 1920, p. 127.

682 Kaplan Foundation, «The Correct Movement Order of Mahler's Sixth Symphony», Nueva York, Kaplan Foundation, 2004.

683 «Restoring Order in a Cataclysmic Symphony», 14 de diciembre de 2003, sección 2, p. 38.

684 Véase Mitchell, *The Mahler Companion*, pp. 372-375.

685 «The Lebrecht Interview», BBC Radio 3, 16 de julio de 2007.

686 Todas las citas de Tennstedt, salvo indicación contraria, provienen de las entrevistas hechas por el autor, 1983-1997.

687 William Bender, artículo del 7 de marzo de 1977.

688 Citado en el obituario del *New York Times,* 13 de enero de 1998.

689 Judy Grahame, email al autor, 2 de marzo de 2008.

690 Norman Lebrecht, «Taking on the World», *Independent* magazine, 11 de abril de 1992, p. 45.

691 Daniel Snowman, *Hallelujah: An Informal History of the London Philharmonic Choir,* Londres, LPC, 2007, p. 59.

692 The Lebrecht Interview, *loc. cit.*

693 Email de Peter Alward, 29 de febrero de 2008.

694 Notas de Eva Reisinger a la edición de Westminster, 2002.

695 **http://lsoontour.wordpress.com/2009/11/17/its-not-about-the-music/**.

696 Email a Norman Lebrecht, 3 de diciembre de 2009.

697 *Guardian*, 8 de agosto de 2009, R10.

698 Ken Russell, entrevista con Norman Lebrecht, 1985.

699 Véase **http://imdb.com/title/tt02122827/news#ni0099901**.

700 Stefan, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, p. 1.

701 Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study*, pp. 1 y 256.

Cuarta parte

Cómo *mahlerear*

15
ENCONTRAR LA LLAVE DE UN ESPACIO PRIVADO

Las sinfonías son tremendamente largas y las canciones están en alemán. Para aquellos de carecen de paciencia y de idiomas, Mahler puede parecer muy imponente, como una fortaleza sin entrada. «¿Cómo puedo entrar?», es una pregunta que suelen hacer tanto nuevos oyentes como músicos profesionales. «Dime por dónde debo empezar y por qué he de molestarme», me dice un productor de programas clásicos.

Si se tratara de Beethoven, ¿qué dirías? La Quinta Sinfonía, tal vez, el *finale* de la Novena, «Para Elisa», la Sonata «Kreutzer», «Claro de luna»... hay tentaciones para todas las edades, niveles intelectuales y gustos individuales dentro de un rango definido de apetitos culturales. Mahler, sin embargo, no ofrece ningún menú. Tanto sus sinfonías como sus canciones, se las toma o se las deja. La elección depende de quién es usted y qué es lo que le preocupa en un momento determinado. En mi papel esporádico de «The Record Doctor» en el programa *Soundcheck* de la emisora WNYC, he recetado el *finale* de la Novena Sinfonía y el *adagietto* de la Quinta a personas en situaciones de dolor y pérdida. Esos movimientos pueden aliviar el dolor y ayudar a la recuperación de algunos; de otros no. El truco está en encontrar una pieza de Mahler que le vaya bien a su personalidad y la etapa de la vida en la que se encuentra y, a partir de allí, elaborar un camino hacia adelante.

¿Cómo comenzar? Compre, mendigue o pida prestada una entrada para el próximo concierto de la Sinfonía «Resurrección». No se siente en los mejores asientos con los corporativos, busque más bien un asiento en la parte superior de la sala; la música es muy espacial, y se aprecia mejor desde lejos. No vaya con ideas preconcebidas o prejuicios religiosos. No lea las notas del programa de mano. Vaya solo. Espere a ver si ocurre algo. Hable con la gente a su alrededor. No juzgue hasta la mañana siguiente (a menos que sea usted un crítico de prensa y tenga que entregar su reseña). Si no ocurre nada, es probable que Mahler no sea para usted. Pero no se rinda todavía.

Espere hasta algún acontecimiento importante. Si nace un niño, invite a los padres a escuchar la Cuarta Sinfonía: su agitado comienzo y su generoso *adagio* abren ventanas a un mundo de inocente alegría.

Si ha encontrado el trabajo de sus sueños, escuche los movimientos *Nachtmusik* de la Séptima Sinfonía: le darán coraje y perspectiva. El estudiante al que le espera un curso frenético puede encontrar estímulo en los brutales ritmos de la Sexta Sinfonía. Si son malas noticias, elija la Novena Sinfonía. Si es la peor de todas, escuche el *finale* de la Décima.

Estos son remedios generales, y Mahler no es una medicina que se vende sin receta. Lo que funciona para una persona puede no funcionar para otra. Depende mucho de la interpretación que elija y del estado de ánimo en que se encuentre. Una artista húngara, enemiga de todo lo alemán, se convirtió en mahleriana gracias al disco que le regalé de la Primera Sinfonía dirigida por Bruno Walter. A un escéptico cantante de ópera le abrumó la inocente serenidad de Kathleen Ferrier en *La canción de la tierra*. A un gerente de orquesta le cautivó la Sexta Sinfonía mientras luchaba con la reducción para piano que hizo Zemlinsky. A lo largo de este libro se reseñan momentos reveladores en los que alguna de las sinfonías de Mahler cambió la vida de una persona: un confuso estudiante francés encontró una misión en la Cuarta, un director de orquesta superó su colapso con la Sexta, un compositor descubrió mensajes personales en la Novena. Uno nunca sabe dónde y cómo va a golpear Mahler.

Si va usted a llevar a un nuevo oyente a un concierto de Mahler, háblele primero sobre alguno de los momentos representativos —el funeral del niño en la Primera Sinfonía, la agrupación fuera del escenario de la Segunda, las ironías del inicio de la Tercera, etc. Una pequeña cantidad de información concentrada vale más que una descripción general de la obra; también proporciona al neófito una pista sobre la singularidad del método de Mahler. Si su amigo o amiga no reacciona a la música, culpe al director. Siempre habrá otra oportunidad.

A alguien que nunca ha escuchado música clásica de ningún tipo le recomendaría que comenzara con las interpretaciones del álbum *Primal Light* de Uri Caine, elaborado a partir de las fusiones del arte posmoderno. Un adicto a la música disco podría empezar escuchando el comienzo de la Sexta a todo volumen en el equipo de alta fidelidad más avanzado que consiga. A mi colega de la radio que sufre de un bloqueo Mahler creo que le haría bien escuchar a Kirsten Flagstad cantando las *Canciones a la muerte de los niños*, o quizá a Lorraine Hunt Lieberson acompañada al piano. Ninguna de las dos posee una típica voz Mahler, y ambas se aproximan a las canciones desde un ángulo tangencial. No toda persona civilizada es sensible a Mahler, pero dentro del monumental edificio de sus obras hay resquicios que

permiten al oyente estar en paz consigo mismo. Ésos son los lugares en los que la fortaleza Mahler se convierte en un refugio privado.

AGRADECIMIENTOS

La mayor deuda que he contraído en la elaboración de este libro es la que tengo con un ignorado especialista en Mahler. Durante más de cuarenta años, Knud Martner ha sido una fuente de exactitud meticulosa sobre la cronología de la vida y obra de Mahler. Ha ayudado como editor y verificador de datos de muchos libros, empezando por la edición inglesa de las cartas de Mahler en 1979, pero pocas veces fue justamente acreditado y sus correcciones fueron ignoradas a menudo por autores precipitados. La minuciosidad de Knud, residente en Copenhague, es casi equiparable a la de Mahler. Cuando accedió a leer mi manuscrito, sentí mucha confianza por tener a una persona tan rigurosa a mi lado. Cuando Knud me dijo, después de enviarle capítulo por capítulo por correo electrónico, que le estaba proporcionando información nueva y material para reflexionar, supe que valía la pena escribir este libro.

Además de verificar datos, Knud me ha proporcionado valiosas percepciones, como una pista sobre el origen del comienzo de la Quinta Sinfonía. He disfrutado tanto de nuestra correspondencia que no pienso dejar que termine con este agradecimiento. Pero quiero expresar con inequívoco énfasis que no habría podido escribir este libro sin la entusiasta participación de Knud Martner, a quien doy las gracias con profunda humildad.

Mi diálogo con Gilbert E. Kaplan sobre Mahler se remonta a un cuarto de siglo atrás. Durante todo ese tiempo, no transcurría más de un mes sin que nos llamáramos para discutir sobre algún desacuerdo. En este libro relato la historia de Gil. A él y a su esposa, Lena, les debo su amistad, sus risas y su colaboración. Por medio de Gil conocí a Jonathan Carr, corresponsal de *The Economist* en Alemania y el más grande experto en *Los maestros cantores de Nuremberg*, obra a la que asistió más de sesenta veces. Jonathan, su esposa Dorothea y yo nos hicimos amigos. No tengo palabras para expresar lo mucho que lamento que no haya vivido para ver este libro publicado. Le di a Jonathan el título para su libro, *The Real Mahler,* y esperaba que me devolviera el cumplido.

Donald Mitchell me encargó mi primer libro sobre Mahler en 1985, y Henry-Louis de La Grange puso su biblioteca en París a mi entera disposición cuando estaba comenzando mis investigaciones. Los

difuntos Kurt y Herta Blaukopf siempre me dieron calurosas bienvenidas en Viena. Les he dado las gracias a todos anteriormente y me complace volver a hacerlo.

Anna Mahler fue una amiga entrañable; nuestra correspondencia ya no cabe en el cajón que tengo detrás mientras escribo. La también difunta Lotte Klemperer, a quien conocí en Toblach, fue una de las primeras personas que me animaron. El desaparecido Berthold Goldschmidt fue un amigo afectuoso y sabio. Todo lo que decía y hacía Klaus Tennstedt era estimulante. Georg Solti fue una alegría.

Jiří Rychetský fue mi primer contacto en la tierra de Mahler. Otras personas que me ayudaron allí fueron Milan Palak (Ostrava), Michael Srba (Bratislava), Lida Jirásova, Berenika Ovčáčková, Libor Pesek, Zdena Pošvicová, la doctora Jitka Sláviková e Ivana Stehliková (Praga).

En Viena, Peter Poltun me introdujo en los archivos musicales de la Ópera del Estado y la Orquesta Filarmónica. Wolfgang Herles y Susanne Obermayer fueron fuentes inestimables de información local y siempre me dieron la bienvenida. Oscar Hinteregger, Ines Feuerstein y Nicole Bachmann facilitaron mis viajes de investigación.

Attila Csampai me invitó a dar una conferencia en su Festival Mahler de Toblach. Felix y Annina Mikl fueron nuestros anfitriones en Maiernigg. Disfruté de la hospitalidad de la familia Föttinger en Steinbach am Attersee tanto como Mahler. Ulla Kalchmair me ayudó en Salzburgo, como lo hizo también Franz Willnauer en una conversación que debe de haber olvidado hace tiempo.

En Hamburgo, caminé junto a los canales con Sonia Simmenauer y discutí con György Ligeti. En Holanda, la difunta Anneke Daalder y su esposo Hans fueron compañeros comprensivos, y el doctor H. J. Nieman me ayudó a aclarar detalles. En Finlandia, el desaparecido Seppo Heikinheimo fue siempre desafiante.

En Nueva York, J. Rigbie Turner me dio acceso a las partituras de Mahler que se encuentran en la Biblioteca Pierpoint Morgan, Stephen E. Hefling me ayudó con una referencia, y los incondicionales de la Mahler Society —Gerald S. Fox y Guy Fairstein— me dieron ánimo. En otros lugares de Estados Unidos saqué provecho de la sabiduría de Jack Diether, William Malloch y Edward R. Reilly. Más recientemente, he intercambiado información sobre Mahler con Stephen Rubin, Allan Kozinn, Lorin Maazel, Karen Painter, John Rockwell, Leonard Slatkin y Benjamin Zander. La difunta Betty Freeman, una antirromántica, fue una útil correctora de los excesos mahlerianos.

En Canadá, Zoltan Roman me enseñó mucho sobre las temporadas que Mahler vivió en Budapest y Nueva York. Alexandra Samur

fotografió las misteriosas pintadas de Mahler que aparecieron una mañana en Toronto.

Para mis investigaciones en China recibí la ayuda del doctor Shen Yung de Shanghai, así como la de la doctora Jane V. Portal y el doctor Yang Yang del British Museum, cuyos director, Neil MacGregor, y directora de actos oficiales, Joanna Mackle, me convencieron para que les acompañara a China. Veinte años antes, Joanna fue la publicista de mi libro *Mahler Remembered*.

Todo lo concerniente a la salud de Mahler en este libro ha sido verificado por el doctor Michael P. Schachter (Imperial College, Londres), el doctor Jeffrey M. Graham (Departamento de Salud del Reino Unido) y la doctora Sylvia Lacquer (Hampstead). Su historial psicológico ha sido revisado por los terapeutas el doctor Emmanuel M. Garcia (Nueva Zelanda) y Esther Klag y Marlene Bensimon (Londres); y su psicología infantil ha sido discutida con Claire Meljac y Aviva Cohen (París).

Nadie que investigue hechos ocurridos hace cien o ciento cincuenta años debe albergar esperanzas de encontrar explicaciones sin la ayuda de los libreros anticuarios. Tuve la suerte de conocer al desaparecido Hermann Baron, Albi Rosenthal y Valerie Travis, y de mantener contacto con Christel Wallbaum.

Mis editores en la prensa y la radio han tenido que soportar mucho Mahler por mi parte durante años y me han cedido más espacio del que tal vez merecía. Entre los miembros del antiguo *Evening Standard* quiero dar las gracias a Veronica Wadley, Ian Macgregor, Fiona Hughes, David Sexton y Katie Law. Del equipo del *Daily Telegraph,* a Sarah Crompton y Paul Gent. De la BBC Radio3, a Roger Wright, Tony Cheevers, Abigail Appleton y Jeremy Evans. Del *Bloomberg Muse*, a Manuela Hoelterhoff, Jim Ruane y Mark Beech. Y del *Sunday Times*, años atrás, a Don Berry, Harry Coen, Hannah Charlton y Steve Boyd.

Otros que me han brindado su apoyo en épocas de mucho estrés son los difuntos Ewen Balfour, David Drew y Ruth Jordan; Aythen Elkind; Judy Grahame, Ronald Harwood, Gavin Henderson, Douglas Kennedy, el desaparecido Aharon Lizra, Fiona Maddocks, Maria Muller, Felix Pirani, Zsuzsi Roboz y John Tusa (Londres); Shirley Apthorp, Dietrich Fischer-Dieskau (Berlín); Mariss e Irina Jansons, Marie-Christine Mikl (Zúrich); Mona Levin (Oslo); Lin Bender, John Manger (Melbourne); Nuria Schönberg-Nono (Venecia); Tatiana Hoffmann (Jerusalén) y Noam Sheriff (Tel Aviv). En una fase muy avanzada del libro, el blog de Gareth Davies, primer flautista de la Orquesta Sinfónica de Londres, originó una conversación sobre el efecto de Mahler en los músicos profesionales.

Ningún escritor podría soñar con unos editores más intuitivos que Jonny Geller y Jane Gelfman. Mis editores en Random House, Marty Asher y Lexy Bloom, me han mantenido despierto toda la noche por todas las buenas razones posibles; Lisa Weinert era la manzanilla, y ellos, el café; sin ellos este libro no existiría. En Faber and Faber, la directora editorial, Belinda Matthews, y su esposo, el compositor Colin Matthews, proporcionaron una ayuda inconmensurable con la última prueba del libro, y Michael Downes sometió la copia a un examen tipográfico a prueba de errores.

Por último, debo un enorme abrazo de agradecimiento a mi familia por soportarnos a Mahler y a mí. Elbie, Naama, Abigail y Gabriella estaban en el frente; Simon, Bernard y Jayjay sufrieron quemaduras leves. Ellos saben, en palabras de Mahler, lo que me dice el amor. Al menos eso espero.

BIBLIOGRAFÍA

Obras principales

Adler, Guido, *Gustav Mahler* (Vienna: Universal Edition, 1911; 2.ª ed., 1916).

Auner, Joseph (ed.), *A Schönberg Reader* (New Haven y London: Yale University Press, 2003).

Bahr-Mildenberg, Anna, *Erinnerungen* (Vienna: Wiener Literarische Anhalt, 1921).

Bauer-Lechner, Natalie, *Erinnerungen an Gustav Mahler* (Leipzig y Vienna: E. R Tal, 1923).

—*Gustav Mahler in den Erinnerungen,* ed. Herbert Killian y Knud Martner (Hamburg: Wagner, 1984).

—*Recollections of Gustav Mahler,* trad. Dika Newlin, ed. Peter Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

Blaukopf, Herta y Kurt, *Die Wiener Philharmoniker* (Vienna y Hamburg: Paul Zsolnay, 1986).

Blaukopf, Kurt, *Mahler.,* trad. Inge Goodwin (London: Allen Lane, 1973).

—(ed.), *Mahler, A Documentary Study* (New York: Oxford University Press, 1976).

Brand, Juliane, Christopher Hailey y Donald Harris (eds.), *The Berg-Schönberg Correspondence* (Basingstoke: Macmillan Press, 1987).

Brod, Max, *Gustav Mahler: Beispiel einer deutsch-jüdischen Symbiose* (Frankfurt-am-Main: Ner-Tamid Verlag, 1961).

—*Israel's Music* (Tel Aviv: Sefer Press, 1951).

Borchardt, Georg (ed.), *Mahler: Meine Zeit wird kommen; Aspekte der Mahler-Rezeption* (Hamburg: Dólling y Gallitz Verlag, 1996).

Castagné, André, Michel Chalón y Patrick Florençon (eds.), *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle, actes du colloque de Montpellier, 16-18 juillet 1996* (Montpellier: Editions Climats, 2001).

Cooke, Deryck, *Gustav Mahler: An Introduction to his Music* (London: Faber Music, 1980).

—*Mahler 1860-1911* (London: BBC, 1960).

—*Vindications: Essays on Romantic Music* (London: Faber y Faber, 1982).

Feder, Stuart, *Mahler: A Life in Crisis* (New Haven y London: Yale

University Press, 2004).
Floros, Constantin, *Gustav Mahler: The Symphonies,* trad. Vernon Wicker de la edición alemana de 1985, vol. III (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993).
Foerster, J. B., *Der Pilger* (Prague: Artia, 1955).
Franklin, Peter, *Mahler: Symphony No. 3* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
Fülop, Peter, *Mahler Discography* (New York: The Kaplan Foundation, 1995).
Graf, Max, *Composer and Critic* (New York: W. W. Norton, 1946).
—*Legends of a Musical City* (New York: The Philosophical Library, 1945).
Grun, Bernard (ed. y trad.), *Alban Berg: Letters to his Wife* (London: Faber y Faber, 1971).
Hefling, Stephen, *Mahler: Das Lied von der Erde* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
—(ed.), *Mahler Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
Heyworth, Peter (ed.), *Conversations with Klemperer* (London: Victor Gollancz Ltd, 1973).
Isaacs, Reginald, *Gropius: An Illustrated Biography ofthe Creator of the Bauhaus* (Boston: Little, Brown and Company, 1991). Abreviado de Isaacs, *Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk* (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1983-4).
Kaplan, Gilbert E., *Introduction to Facsimile of Gustav Mahler 2nd Symphony in C Minor, 'Resurrection'* (New York: Kaplan Foundation, 1986).
—(ed.), *The Mahler Album* (New York: Kaplan Foundation, 1995).
Klemperer, Otto, *Klemperer on Music: Shavings from a Musician's Workbench,* ed. Martin Anderson (London: Toccata Press, 1986).
Kolodin, Irving, *The Metropolitan Opera, 1883-1966: A Candid History* (New York: Alfred A Knopf, 1966).
La Grange, Henry-Louis de, *Mahler: Vol. 1* (London: Victor Gollancz, 1974).
—*Mahler: Vol. 2, Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)* (Oxford: Oxford University Press, 1995).
—*Mahler: Vol.* 3, *Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
—*Gustav Mahler: A New Life Cut Short (1907-1911)* (Oxford: Oxford University Press, 2008).
Lea, Henry A., *Gustav Mahler: Man on the Margin* (Bonn: Bouvier, 1985).
Lebrecht, Norman, *Mahler Remembered* (London: Faber and Faber, 1987).

—*The Maestro Myth* (London: Simon and Schuster, 1991).
McClatchie, Stephen (ed. y trad.), *The Mahler Family Letters* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
Mahler, Alma, *Gustav Mahler: Memories and Letters,* trad. Basil Creighton (London: W. Clowes and Son, 1946); 3.ª ed. rev., ed. Donald Mitchell y Knud Martner (London: J. Murray, 1973).
—*Mein Leben* (Frankfurt: Fischer, 1960); trad. al inglés de E. B. Ashton como *And the Bridge is Love* (New York: Harcourt Brace, 1958).
—*Diaries 1898-1902,* trad. y resumido por Antony Beaumont (London: Faber and Faber, 1999).
Mahler, Gustav, *Adagietto. Facsimile, Documentation, Recording,* ed. Gilbert E. Kaplan (New York: Kaplan Foundation, 1992).
—*Briefe, 1870-1911* (Vienna: Paul Zsolnay, 1924).
—*Letters to his Wife,* ed. Henry-Louis de La Grange y Günther Weiss, en colaboración con Knud Martner, trad. Antony Beaumont (London: Faber and Faber, 2004).
—*Mahler's Unknown Letters,* ed. Herta Blaukopf, trad. Richard Stokes (London: Víctor Gollancz, 1986).
—*Mein lieber Trotzkopf, meine süsse Mohnblume: Briefe an Anna von Mildenburg,* ed. con un comentario de Franz Willnauer (Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 2006).
—*Selected Letters,* ed. Knud Martner, Eithne Wilkins, y Ernst Kaiser, trad. Bill Hopkins (London: Faber and Faber, 1979).
—y Richard Strauss, *Gustav Mahler-Richard Strauss: Correspondence, 1888-1911,* ed. Herta Blaukopf, trad. Edmund Jephcott (London: Faber and Faber, 1984).
Meysels, Lucian O, *In meinem Salon ist Österreich. Berta Zuckerkandl und ihre Zeit* (Vienna: INW, 1994).
Mitchell, Donald, *Discovering Mahler: Writings on Mahler, 1955-2005* (Woodbridge: The Boydell Press, 2007).
—*Gustav Mahler: The Early Years* (London: Rockliff, 1958); 2.ª ed. rev. de Paul Banks y David Matthews (London: Faber and Faber, 1980).
—*Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death* (London: Faber and Faber, 1985).
—*Gustav Mahler: The Wunderhorn Years* (London: Faber and Faber, 1975).
—(ed.), *Gustav Mahler: The World Listens* (publicado para el Mahler Festival, Amsterdam, 1995).
—y Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
Museen der Stadt Wien, *Traum und Wirklichkeit in Wien, 1870-1930,* catálogo de la exposición en el Historiches Museum der Stadt Wien (Vienna: Museen der Stadt Wien, 1985).
Pfohl, Ferdinand, *Gustav Mahler: Eindrücke und Erinnerungen aus der*

Hamburger Jahren, ed. Knud Martner (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1973).
Počátek Cesty, *Gustav Mahler a Jihlava,* escrito por Vlastimil Sveřak, Renata Piskova, Helena Nebdalova, Vlastimil Sveřák, Petr Dvořák (Jihlava: statni okresni archiv, 2000).
Reeser, Eduard, *Gustav Mahler und Holland* (Vienna: IGMG, 1980).
—*et. al, Gustav Mahler: The World Listens* (Amsterdam: Muziek & Wetenschap; *Dutch Journal for Musicology,* vol. 5, no. 3,1995/6).
Reilly, Edward R., Guido Adler y Gustav Mahler, *Records of a Friendship* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
Ritter, William, *William Ritter chevalier de Gustav Mahler: écrits, correspondance, documents,* ed. Claude Meylan (Bern: Peter Lang, 2000).
Roller, Alfred, *Die Bildnisse von Gustav Mahler* (Leipzig y Vienna: E. P. Tal, 1922).
Roman, Zoltan, *Gustav Mahler and Hungary* (Budapest: Akademiai Kiado, 1991).
—*Gustav Mahler's American Years 1907-1911* (New York: Pendragon Press, 1989).
Schönberg, Arnold, *Schönberg Letters,* ed. Erwin Stein (London: Faber and Faber, 1964).
Specht, Richard, *Gustav Mahler* (Stuttgart y Berlin: DVA, 1913; 18ª reimpresión, 1925).
Stefan, Paul, *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk* (Munich: Piper & Co, 1910; ed. estadounidense, Schirmer, 1912).
—(ed.), *Gustav Mahler: Ein Bild seiner Persönlichkeit in Widmungen* (Munich: Piper & Co., 1910). Véase también del mismo autor *Gustav Mahlers Erbe* (Munich: Weber, 1908) y *Das Grab in Wien* (Berlin: Eric Reiss, 1913)..
Wagner, May H., *Gustav Mahler and the New York Philharmonic Orchestra Tour America* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2006).
Walter, Bruno, *Briefe: 1894-1962.* Frankfurt: Fischer, 1969.
—*Gustav Mahler,* trad. James A. Galston (London: Kegan, Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1937).
—*Theme and Variations,* trad. James. A. Galston (London: Hamish Hamilton, 1947).
—*Von der Musik und vom Musizieren* (Frankfurt: Fischer, 1957).
Willnauer, Franz, *Gustav Mahler und die Wiener Oper* (Munich y Vienna: Jugend und Volk, 1979; second edition, 1993).
[Szeps-]Zuckerkandl, Bertha, *My Life and History* (London: Cassell, 1938).
Zuckerkandl, Bertha, Österreich intim. Erinnerungen 1892-1942 (Frankfurt: Ullstein, 1970).

Zweig, Stefan, *The World of Yesterday* (London: Cassell, 1943).
Zychowicz, James L. (ed.), *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium* (Cincinnati: University of Cincinnati College of Music, 1990).

Otras obras consultadas

Adler, Tom, con Anika Scott, *Lost to the World* (Philadelphia: Xlibris, 2002).
Adorno, Theodor Wiesengrund. *Mahler: A Musical Physiognomy,* trad. Edmund Jephcott (Chicago: Chicago University Press, 1992).
—*Mahler, ein musikalische Physiognomik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1960).
—*Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music,* trad. Rodney Livingstone (London: Verso, 1992).
Appignanesi, Lisa, y John Forrester, *Freud's Women* (London: Phoenix, ed. rev., 2005).
Aspertsberger, Friedbert y Erich Wolfgang Partsch (eds.), *Mahler-Gespräche* (Innsbruck: Studien Verlag, 2002).
Bacharach, A. L., *The Musical Companion* (London: Cassell, 1934).
Bailey, Colin B. (ed.), *Gustav Klimt: Modernism in the Making* (New York: Harry N. Abrams, 2001).
Barham, Jeremy (ed.), *Perspectives on Gustav Mahler* (Burlington: Ashgate, 2005).
Beaumont, Antony, *Zemlinsky* (London: Faber and Faber, 2000).
Bertensson, Sergei y Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Life in Music* (New York: New York University Press, 1956).
Bertin, Celia, *Marie Bonaparte: A Life* (London: Quartet Books, 1983).
Bethge, Hans, *Die chinesische Flote* (Leipzig: Insel-Bücherei, No. 465, 1907 *et. seq.)*.
Brown, Malcolm Hamrick (ed.), *A Shostakóvich Casebook* (Bloomington: Indiana University Press, 2004).
Busoni, Ferrucio, *Letters to His Wife,* (London: Edward Arnold 1938).
Canetti, Elias, *The Play of the Eyes,* trad. Ralph Mannheim (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1986).
Cardus, Neville, *Gustav Mahler: His Mind and his Music, Vol. 1* (London: Victor Gollancz, 1965).
Carnegy, Patrick, *Wagner and the Art of Theatre* (New Haven y London: Yale University Press, 2006).
Carr, Jonathan, *The Real Mahler* (London: Constable, 1997).
Cherlin, Michael, Halina Filipowicz, y Richard L. Rudolph, *The Great Tradition and Its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theatre in Austria and Central Europe* (London: Berghahn Books, 2004).

Cooke, Mervyn, *A History of Film Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).
Damrosch, Walter, *My Musical Life* (New York: Scribner, 1923).
Davenport, Marcia, *Too Strong for Fantasy* (London: William Collins, 1968).
Dukas, Helen, y Banesh Hoffmann (eds.), *Albert Einstein: The Human Side: New Glimpses from his Archives* (Princeton: Princeton University Press, 1989).
Evans, Richard J., *Death in Hamburg: Society and Politics in the Cholera Years, 1830-1910* (London: Penguin Books, 1987).
Ekman, Karl, *Jean Sibelius: The Life and Personality of an Artist,* trad. Edward Birse (Helsingfors: Holger Schildts Forlag, 1935).
Farrar, Geraldine, *Such Sweet Compulsion* (New York: Greystone, 1938).
Fiedler, Johanna, *Molto Agitato: The Mayhem Behind the Music at the Metropolitan Opera* (New York: Doubleday, 2001).
Gahagan, Judy, *Did Gustav Mahler Ski?* (New York: New Directions, 1991).
Gay, Peter, *Freud: A Life for Our Time* (London: J. M. Dent, 1988).
Gay, Peter, *A Godless Jew* (New Haven y London: Yale University Press, 1987).
Giroud, Françoise, *Alma Mahler, or the Art of Being Loved,* trad. R. M. Stock (Oxford: Oxford University Press, 1991).
Grass, Günter, *Peeling the Onion,* trad. Michael Henry Heim (London: Harvill Secker, 2007).
Gresser, Moshe, *Dual Allegiance: Freud as a Modern Jew* (Albany: State University of New York Press, 1994).
Grunfeld, Frederic V., *Rodin* (London: Hutchinson, 1987).
Grünfeld, Heinrich, *In Dur und Moll* (Leipzig: Grethlein, 1923).
Hanak, Peter, *The Garden and the Workshop: Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest* (Princeton: Princeton University Press, 1998).
Harwood, Ronald, *Mahler's Conversion* (London: Faber and Faber, 2001).
Heller, Sharon, *Freud A-Z* (London: John Wiley, 2005).
Hellsberg, Clemens, *Demokratie der Könige: die Geschichte der Wiener Philharmoniker* (Zurich: Schweizer Verlagshaus, 1992).
Heymann-Wenzel, Cordula, y Johannes Laas (eds.), *Musik und Biographie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004).
Heyworth, Peter, *Otto Klemperer, His Life and Times, Vol. 1* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
Heyworth, Peter, *Otto Klemperer, His Life and Times, Vol. 2* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
Hilmes, Oliver, *Witwe im Wahn: Das Leben der Alma Mahler-Werfel*

(Munich: Siedler, 2004).
Janik, Allan, y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon and Schuster, 1973).
Jones, Ernest, *The Life and Work of Sigmund Freud,* ed. Lionel Trilling y Steven Marcus (London: Penguin Books, 1964).
Jung, Carl Gustav, *Memories, Dreams, Reflections,* trad. Richard y Clara Winston (New York: Pantheon Books, 1963).
Jungk, Peter Stephan, *A Life Torn by History: Franz Werfel, 1890-1945* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1990).
Karbusicky, Vladimir, *Mahler in Hamburg: Chronik einer Freundschaft* (Hamburg: von Bockel Verlag, 1996).
Karpath, Ludwig, *Begegnung mit dem Genius* (Vienna: Fiba, 1934).
Keegan, Suzanne, *Bride of Love: The Life and Times of Alma Maria Werfel* (London: Secker and Warburg, 1991).
Kenyon, Nicholas, *Simón Rattle: from Birmingham to Berlin* (London: Faber and Faber, 2001).
Köhler, Joachim, *Richard Wagner: The Last of the Titans,* trad. Stewart Spencer (New Haven y London: Yale University Press, 2004).
Kokoschka, Oskar, *My Life,* trad. David Britt (London: Thames and Hudson, 1974).
Lukacs, John, *Budapest 1900* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1998).
McColl, Sandra, *Music Criticism in Vienna, 1896-97* (Oxford: Clarendon Press, 1996).
Mahler, Anna, *Anna Mahler: Her Work* (London: Phaidon, 1975).
Mahler-Feestboek (Amsterdam: Concertgebouw, 1920).
Mann, Katia, *Unwritten Memories* (London: André Deutsch, 1975).
Martin, George, *The Damrosch Dynasty* (Boston: Houghton Mifflin, 1983).
Medvei, Victor Cornelius, *The History of Clinical Endocrinology* (London: Taylor and Francis, 1993).
Moldenhauer, Hans y Rosaleen, *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work* (London: Victor Gollancz, 1978).
Monson, Karen, *Alma Mahler: Muse to Genius* (London: William Collins, 1984).
Morton, Frederic, *A Nervous Splendour, Vienna 1888-1889* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1980).
Murray, John, *Handbook for Travellers in Southern Germany* (London: John Murray, 1858).
Nejedly, Zdenek, *Gustav Mahler* (Prague: Statni Nakladatelstvi, 1958).
Newman, Richard, y Karen Kirtley, *Alma Rosé: Vienna to Auschwitz* (New York: Amadeus Press, 2003).
Nussbaum, Martha C., *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Painter, Karen (ed.), *Mahler and his World* (Princeton: Princeton University Press, 2002).
Pople, Anthony (ed.), *Theory, Analysis and Meaning in Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
Porter, Roy, *The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity,* (London: Harper Collins, 1997).
Prokofiev, Sergei, *Diaries* 1915-1923: *Behind the Mask,* ed. y trad. Anthony Phillips (London: Faber and Faber, 2008).
Reed, Philip (ed.), *Britten and Mahler: Essays in Honour of Donald Mitchell on his 70th Birthday* (Woodbridge: The Boydell Press, 1995).
Reik, Theodor, *The Haunting Melody: Psychoanalytic Experiences in Life and Music* (New York: Farrer, Straus and Young, 1953).
Roazen, Paul, *Freud and his Followers* (London: Alien Lane, 1974).
Ross, Alex, *The Rest is Noise* (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 2007).
Ryding, Erik y Rebecca Pechefsky, *Bruno Walter: A World Elsewhere* (New Haven y London: Yale University Press, 2001).
Sacks, Oliver, *Musicophilia* (London: Picador, 2007).
Schnitzler, Arthur, *My Youth in Vienna,* trad. Catherine Hutter (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971).
Shaw, George Bernard, *Music in London, 1890-94* (London: Constable, 1931).
Snowman, Daniel, *Hallelujah: An Informal History of the London Philharmonic Choir* (London: LPC, 2007).
Spiel, Hilde, *Vienna's Golden Autumn, 1866-1938* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987).
Susskind, Charles, *Janácek and Brod* (New Haven y London: Yale University Press, 1985).
Walker, Alan, *Hans von Bülow: A Life and Times* (New York: Oxford University Press, 2010).
Walker, Frank, *Hugo Wolf,* 2.ª ed. rev. (London: J. M. Dent, 1968).
Wechsberg, Joseph, *The Opera* (London: Weidenfeld y Nicolson, 1972).
Weidinger, Alfred, *Kokoschka and Alma Mahler,* trad. Fiona Elliott (Munich y New York: Prestel, 1996).
Werfel, Franz, *Embezzled Heaven* (New York: Viking, 1940).
Whitford, Frank, *Oskar Kokoschka* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1986).
Whyte, George R., *The Accused: The Dreyfus Trilogy* (Bonn: Inter Nationes, 1996).
Wilhelm, Kurt, *Richard Strauss, An Intimate Portrait,* trad. Mary Whittall (London: Thames and Hudson, 1989).
Wittgenstein, Ludwig, *Culture and Value* (Oxford: Blackwell, 1948).
Wolf, Hugo, *Eine Persönlichkeit in Briefe, Familienbriefe*, ed. Edmund von Hellmer (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912).

Wullschlager, Jackie, *Chagall: Life and Exile* (London: Alien Lane, 2008).
Yates, W. E., *Schnitzler, Hofmannsthal and the Austrian Theater* (New Haven and London: Yale University Press, 1992).
Yoffe, Elkhonon, *TChaikovski in America* (New York: Oxford University Press, 1986).

Manuscritos, tesis, folletos, publicaciones, catálogos de exposiciones

Anizan, Anne-Laure, 'Paul Painlévé (1863-1933): un scientifique en politique' (tesis, Institut d'Études Politiques de Paris, 2006).
Die Ara Gustav Mahler, Wiener Hofoperndirektion 1897-1907 (Vienna: Theater Museum, 1997).
Bailey, Colin (ed.), *Gustav Klimt: Modernism in the Making* (catálogo de una exposición en la National Gallery of Canadá, Ottawa, junio-septiembre, 2001).
Bosworth, M., 'The Ellis Island US Arrival Records for Gustav Mahler, 1907-10', *Naturlaut,* vol. 6, no. 2.
Cadra, Janko, Diaries of Janko Cadra (1882-1927), en Archives of Fine Arts and Literature of the Slovak Foundation, Martin, Slovakia. Trad. Milan Palak (folleto, 2005) y Michael Srba (comunicación privada, 2009).
Christy, Nicholas P., y Beverly M, Christy, 'Mahler's Final Illness', Department of Medicine, Roosevelt Hospital, and the College of Physicians and Surgeons, Columbia University (New York: 1998. http://www. **mahlerarchives.net/archives/mahlerillness.pdf**).
Collins, T. M., 'A Life of Otto H. Kahn: Finance, Art, and Questions of Modernity' (tesis doctoral inédita, New York University, 1998).
Draper, K., 'A Voice for Modernism in Elsa von Bienenfeld's Music Reviews' (tesis de graduación, Brigham Young University, 2005).
Garcia, Emanuel E., MD, 'A New Look at Gustav Mahler's Fateful Encounter with Sigmund Freud', *Journal of The Conductor' Guild,* vol. 12, nos. 1 and 2 (Winter/Spring 1991).
—'Gustav Mahler's Choice: A Note on Adolescence, Genius and Psychosomatics', en *The Psychoanalytic Study of the Child,* vol. 55, pp. 87-110 (New Haven y London: Yale University Press, 2000).
Hefling, Stephen, 'Mahler's *Totenfeier* and the Problem of Program Music', *19th Century Music,* vol. 12, no. 1 (Summer 1988).
Jaros, Zdenek, *Guide to Mahler's Jihlava* (Municipality of Jihlava, 2000).
Knud Martner, *Gustav Mahler im Konzertsaal: Eine Dokumentation seiner*

Konzerttätigkeit 1870–1911 (Copenhague, 1985).
—'Verwelkte Blütenträume: Ein Werkverzeichnis der österreichischen Komponistin Alma Maria Schindler (verehelicht Mahler, Gropius, Werfel) nebst Streiflichter auf die Jahren bis 1902' (Copenhagen: autoeditado, 2007).
Korngold, Julius, Memoirs (manuscript copy in NL archives).
Die Korngolds: klischee, kiritik und komposition, catálogo de una exposición en el Jewish Museum (Vienna, November 2007-May 2008).
Kristan, M., 'Josef Hoffmann und die Villenkolonie auf der Hohe Warte', notas de una exposición en la Vienna International Arts and Antiques Fair (Vienna: Leopold Museum, November 2007).
Levy, D., 'Gustav Mahler and Emanuel Libman: bacterial endocarditis in 1911', *British Medical Journal,* vol. 293 (20-27 December 1986).
Loschnigg, F., 'The Cultural Education of Gustav Mahler' (tesis doctoral, University of Wisconsin-Madison, 1976).
Mahler et la France (Paris: Musical: *Revue du Châtelet,* no. 9, Éditions Parution, 1989).
Mahler, Gustav, *Gustav Mahler IX. Symphonie, Facsimile nach der Handschrift,* ed. Erwin Ratz (Vienna: Universal Edition, 1971).
—*Facsimile. Gustav Mahler Zehnte Symphonie; Skizzenblätter* (Vienna: Paul Zsolnay Verlag, 1924).
Mahler Tentoonstelling, Muziekcentrum Vredenburg Utrecht (13-30 November 1986).
Natter, T., y C. Grunenberg (eds.), *Gustav Klimt: Painting Design and Modern Life,* catálogo de una exposición en la Tate Liverpool (May-August 2008).
Plutalov, D., Tesis doctoral sobre la vida y la obra de Maria Yudina (University of Nebraska-Lincoln, en curso).
Poulain-Colombier, Jacquelyne, *Presto: les deux patients musiciens de Freud: Le Patient de la Psychanalyse* (París: L'Harmattan, 2007).
Rose, Louis, 'The Psychoanalytic Movement in Vienna: Towards a Science of Culture' (tesis, Princeton University, 1986).
Rothstein, Edward, 'Critic's Notebook: Mahler Goes on Trial: Genius or Fraud or Both?' *New York Times,* 22 November 1994, C18.
Rychetsky, Jiri, 'Mahler's Favourite Song', *Musical Times,* vol. 130, no. 1762 (1989), p. 729.
Sander, Jaroslav, 'The Family History of Gustav Mahler,' *Jewish Quarterly,* vol. 33/3, no. 123 (1986), pp. 53-4.
Zakrewska, Dorota, 'Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's "Ballady" and Chopin's Ballades', *Polish Music Journal,* vol. 2, nos. 1-2 (1999) **http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/** zakrzewska.html.

Recursos en línea

http://www.gustav-mahler.org/mahler/chrono-f.cfm - cronología de su vida (en alemán).
http://www.bgm.org/ - La Grange's Mahler 'mediatheque'.
www.gustavmahler20io.eu/Mahler-a-Cechy.aspx - sobre el proyecto checo de conmemorar su aniversario.
http://gustavmahler.net.free.fr - discografía útil.
http://www.gustav-mahler.org/english/ - the IGMG > International Gustav Mahler Society.
www.jihlava.com - guía del pueblo natal de Mahler.
http://www.mahlerarchives.net/ - artículos y links.
http://www.mahler-steinbach.at/englisch/index_en.htm.
http://www.deathreference.com/Ke-Ma/Mahler-Gustav.html - sobre la morbosidad de Mahler.
http://www.universaledition.com/mahler - sitio del editor de Mahler.
www.leonardbernstein.com - aportación de un director.
www.dasliedchinese.net - guía a textos originales.
http://www.lehrer.uni-karlsruhe.de/~za1326/meyer/mahler.pdf-útil análisis de la Décima Sinfonía (en alemán, con ejemplos musicales).

Título original: *Why Mahler? How One Man and Ten Symphonies Changed the World*

Edición en formato digital: 2024

Copyright © 2010, 2011 by Norman Lebrecht
© de la traducción: Barbara Zitman Roos, 2011
© Alianza Editorial, S. A., 2011, 2024
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN ebook: 978-84-1148-799-3

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Contents

1. Cubierta
2. Introducción. Buscando a Mahler desesperadamente
3. Primera parte: ¿por qué Mahler?
    1. 1. Algunas preguntas frecuentes
4. Segunda parte: ¿quién es Mahler? Vida y época
    1. 2. Vivir en una tierra sin nombre (1860-1875)
    2. 3. Ciudad de sueños (1875-1887)
    3. 4. Una sinfonía como el mundo (1887-1891)
    4. 5. Resucitarás (1891-1894)
    5. 6. Lo que me dice el amor (1895-1897)
    6. 7. Saboreando el poder (1897-1900)
    7. 8. La muchacha más hermosa de Viena (1901)
    8. 9. Pequeños interludios de felicidad (1902-1906)
    9. 10. Tres golpes de martillo (1907)
    10. 11. Descubriendo América (1907-1910)
    11. 12. Vivir por ti, morir por ti (1910-1911)
    12. 13. Después de Mahler (1911-2010)
5. Tercera parte: ¿el Mahler de quién?
    1. 14. Una cuestión de interpretación
6. Cuarta parte: cómo mahlerear
    1. 15. Encontrar la llave de un espacio privado
    2. Agradecimientos
    3. Bibliografía
7. Créditos

Hitos

1. Índice
2. Créditos
3. Portada